STUDII EMINESCOLOGICE

15

Volumul *Studii eminescologice* este publicaţia anuală
a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an,
cuprinzând lucrările susţinute la Simpozionul Naţional
„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizaţie”, care se
desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei
Viziteu, director al Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu”
Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu,
şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la
Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza” Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

15

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2013

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

EDITURA „CLUSIUM”
Director: Corina Mărgineanu-Taşcu

ROMÂNIA, 400174 CLUJ-NAPOCA, str. Stephan Ludwig Roth, nr. 11
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Stilistică şi poetică

Mozaic şi basorelief în publicistica lui Mihai Eminescu*

Ioan MILICĂ
(mioan@uaic.ro)

Cu gândiri şi cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:
Ş'ale cărţii, ş'ale vieţii
Chiar din zorii tinereţii.

Mihai Eminescu

Cercetătorul care îşi apleacă atenţia asupra publicisticii lui Mihai Eminescu se situează în faţa unui paradox. Deşi poartă atributele scrisului gazetăresc, articolele eminesciene au incontestabile calităţi literare, deşi formează partea cea mai întinsă a operei, ele nu au fost stăruitor studiate din unghiul potenţialului lor literar. Puţine sunt, până în prezent, lucrările de referinţă pe care cititorul interesat de activitatea intensă şi fertilă a gazetarului Eminescu le poate consulta cu folos. Incomparabil mai mare este numărul articolelor, studiilor, însemnărilor şi notelor publicate, în decurs de mai bine de un secol, în noianul de publicaţii cu apariţie periodică. Inegalitatea între numărul foarte restrâns de lucrări monografice şi multitudinea de texte dispersate între pagini mai mult sau mai puţin uitate de ziare şi reviste este motivată de factori de ordin obiectiv şi subiectiv şi trezeşte o întrebare pe cât de legitimă pe atât de tulburătoare: „A fost gazetăria lui Eminescu citită în mod adecvat?"

---

* Cercetarea s-a derulat în cadrul proiectului *POSDRU/89/1.5/S/49944*, „Dezvoltarea capacităţii de inovare şi creşterea impactului cercetării prin programe post-doctorale", desfăşurat la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi.

Între cauzele de ordin obiectiv ale controverselor care au măcinat receptarea publicisticii poetului, cea mai însemnată rămâne aceea că procesul dificil de identificare şi de restituire culturală a textelor gazetăreşti redactate de Eminescu a durat, fără a fi definitiv încheiat, aproape o sută de ani. Dacă luăm ca repere volumul din 1891, intitulat *Culegere de articole d'ale lui Mihai Eminescu. Articole apărute în „Timpul" în anii 1880 şi 1881*[1], şi volumul al zecelea al ediţiei întemeiate de Perpessicius[2], publicat în 1989, constatăm că publicistica lui Eminescu a fost, cel mai adesea, interpretată fragmentar. Consecinţa directă şi nefastă a procesului neîncheiat de editare a publicisticii lui Eminescu a fost dezvoltarea unei exegeze fragile ale cărei structuri de rezistenţă au fost erodate, cronologic vorbind, de însăşi neputinţa de a avea acces la toate textele gazetarului, de a le înţelege rostul şi de a le evalua în chip adecvat, adică în contextul istoric şi cultural al apariţiei lor, relevanţa ideatică, structura compoziţională şi arhitectura retorică.

Între factorii subiectivi care au generat tot felul de dispute, cel mai important pare să fie tendinţa de a fixa lectura textelor jurnalistice în tipare ideologice exterioare lor, nepotrivite cu sferele ideatice ale scrierilor eminesciene, tipare ale căror cuprinderi s-au schimbat de la o epocă la alta. Ca şi alte domenii ale scrisului eminescian, poezia mai ales, publicistica a făcut obiectul unor exerciţii de receptare nu întotdeauna pertinente şi oneste, care fie au descoperit valori acolo unde ele

---

[1] Culegerea, a cărei prefaţă este semnată de Grigore Păucescu, a fost publicată la Bucureşti, Tipo-litografia E Wigand & C. C. Savoiu, Calea Victorii 28, în 1891.

[2] Redăm, pentru conformitate, cronologia apariţiei volumelor de publicistică în ediţia critică întemeiată de Perpessicius: Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IX, *Publicistică, 1870-1877, „Albina", „Familia", „Federaţiunea", „Convorbiri literare", „Curierul de Iaşi"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980; Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XI, *Publicistică, 17 februarie – 31 decembrie 1880, „Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1984; Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XII, *Publicistică, 1 ianuarie – 31 decembrie 1881, „Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985; Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XIII, *Publicistică, 1882-1883, 1888-1889, „Timpul", „România liberă", „Fîntîna Blanduziei"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985; Mihai Eminescu, *Opere*, vol. X, *Publicistică, 1 noiembrie 1877 – 15 februarie 1880, „Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1989.

nu există, fie au subminat valori acolo unde existenţa lor e mai presus de orice îndoială.

În formele sale extreme, dogmatismul ideologizant[3] s-a manifestat prin denaturarea, chiar falsificarea semnificaţiilor textuale, prin decupaje artificiale menite a servi diverselor interese şi legitimări ideologice[4] sau prin nejustificate altoiuri doctrinare cu totul dăunătoare producţiilor literare şi gazetăreşti[5].

În conştiinţa posterităţii, efigia gazetarului a fost supusă, ca şi imaginea poetului, unor reconfigurări culturale succesive şi contrastante, unele chiar mutagene şi abuzive[6]. Nu este, aşadar, lipsit de rost să notăm că, în marele joc retoric al creditării

---

[3] Andreea Grinea, „Mihai Eminescu gazetarul naţional", în Revista Transilvania, nr. 8-9, 2006, p. 110-113.

[4] Ilustrativă este, de exemplu, teza, eronată, potrivit căreia gazetarul Eminescu ar fi fost unul din precursorii mişcării legionare. Pentru detalii, v. Traian Brăileanu, *Sociologia şi arta guvernării*, ediţia a II-a, Editura „Cartea Românească", Bucureşti, f.a., în special „Funcţionarism şi birocratism", p. 132-140.

[5] Deturnarea şi falsificarea ideologică a textelor eminesciene a cunoscut în anii de instaurare şi de glorificare a comunismului o modă monstruoasă prin implicaţii, generând o receptare şablonardă a *Opere*i lui Eminescu. Iată câteva exemple: „Ideologia junimistă, conştiinţa clasei dominante, o conştiinţă conservatoare şi reacţionară până în cele mai ascunse colţuri, a imprimat însă întregii viziuni eminesciene despre viaţă o optică îngustă, un cult al paseismului, acel dispreţ suveran amestecat cu ură faţă de actualitate. Eminescu, boernaş prin origine socială, mic burghez, intelectual proletarizat, mai apoi – a fost împins de către duşmanii oamenilor muncii şi ai progresului să admire tot ce este vechiu, prăfuit, ameninţat de către istorie să se surpe şi să ignore tot ceea ce era nou în epoca lui şi în plină creştere", Ion Vitner, *Influenţa clasei muncitoare în opera lui Eminescu şi Caragiale*, Colecţia Contemporanul, 1949, p. 7; „în articolele sale despre politica externă publicate în „Timpul" cu 50 de ani mai târziu, [Eminescu] a ţinut să sublinieze recunoştinţa pe care o datorăm Rusiei pentru ajutorul ce ni l-a dat la pregătirea Unirii", Mihail Roller, *Probleme de istorie. Contribuţii la lupta pentru o istorie ştiinţifică în R.P.R.*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951, p. 155; „Eminescu şi Caragiale la noi au înfierat clasele duşmane poporului, smulgîndu-le obrăzarele mincinoase de pe feţele hîde şi au contribuit astfel la prăbuşirea unei lumi putrede", Mihai Beniuc, „Literatura din R.P.R. şi perspectivele ei de dezvoltare" în *Lucrările primului congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă*, 18-23 iunie 1956, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, p. 63.

[6] Monica Spiridon, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2003, p. 9.

şi discreditării publicisticii lui Eminescu, negocierea recurentă şi tensionată a distanţei dintre operă şi receptori[7] este – cu inevitabilele lipsuri şi excese – singura constantă care se desprinde din marea de texte referitoare la personalitatea gazetarului şi la activitatea sa.

Sintetizând observaţiile de mai sus constatăm că: a) activitatea ziaristică a lui Eminescu a fost cunoscută parţial, fapt ce a alimentat dezvoltarea unei receptări adesea tendenţioase; b) publicistica eminesciană a fost deplasată din matca ei istorică pentru a servi ca armă sau ca scut în confruntări de tot soiul (culturale, sociale, etnice, religioase, politice ş.a.m.d.) fiind, astfel, angajată în negocieri ale identităţii şi alterităţii străine de litera şi de spiritul textelor; c) deopotrivă cu scrierile, personalitatea şi imaginea gazetarului au fost tranzacţionate pentru a corespunde necesităţilor de moment, astfel încât realul s-a disipat fie în ficţional[8], fie în fictiv, iar persoana, în *persona*.

În ciuda deosebirilor de vederi asupra publicisticii eminesciene, există note comune asupra cărora se poate insista. Constanta care reţine atenţia este aceea că Eminescu a fost un cititor asiduu, care şi-a angajat constant lecturile în scrierile gazetăreşti. Corelând mărturiile contemporanilor[9] cu exegeza bine documentată[10], rezultă că scriitorul a practicat o gazetărie critică, enciclopedică, de mare travaliu intelectual. Deşi poartă

---

[7] Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

[8] Potrivit evidenţelor bibliografice cuprinse în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XVII, *Bibliografie* (1866-1989), Editura Academiei Române, Bucureşti, 1999-2008, există nu mai puţin de 1856 de titluri de creaţii literare în care este oglindită lumea şi creaţia lui Mihai Eminescu.

[9] Lista mărturiilor este prea amplă pentru a invoca toate titlurile cuprinse în cele trei părţi ale sintezei Mihai Eminescu, *Opere*, XVII, Bibliografie, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1999-2008.

[10] Avem în vedere mai ales volumele: G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti 1970; Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983; D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu, 1870-1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985; D. Vatamaniuc, *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988; D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu*, *1877-1883*, *1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti; 1996.

patina unei supraevaluări, afirmaţia lui Helmuth Frisch, potrivit căreia lectura permanentă a ziarelor şi revistelor germane (dar nu numai) a fost „cu adevărat predominantă” în formarea orizontului intelectual al lui Eminescu[11], consideraţia pune în evidenţă faptul că Eminescu a fost un cititor sârguincios, critic şi pasionat, deprins cu şi consumat de activităţile de lectură şi de scriere. Personalitatea acestui cititor de excepţie, curiozităţile sale intelectuale şi aspiraţiile sale formative au impresionat pe toţi cei ce l-au cunoscut pe om şi pe autor.

În chip firesc, debutul în proza literară şi publicistică are loc în epoca fertilă de lectură şi de creaţie a studiilor universitare, când Eminescu a avut la dispoziţie bogate resurse informative şi formative. Articolul de debut, „O scriere critică”[12], publicat în numerele 3, 7/19 ianuarie 1870 şi 4, 9/21 ianuarie 1870, ale ziarului „Albina”[13], oglindeşte câteva din trăsăturile durabile ale scrisului gazetăresc eminescian[14]: *vervă polemică*[15], *organizare discursivă polifonică* (dramatizată, pe mai multe „voci”) ce trădează profilul omului de teatru[16],

---

[11] Helmuth Frisch, *Sursele germane ale creaţiei eminesciene*, 2 vol., Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999. Comentariul se găseşte în vol. I, p. 20.

[12] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IX, *Publicistică*, p. 79-84, cu note şi comentarii la p. 515-517.

[13] Pentru înţelegerea contextului cultural-istoric în care Eminescu îşi face debutul gazetăresc, se pot consulta Al. Oprea, *În căutarea lui Eminescu-gazetarul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 15-29 şi D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu, 1870-1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985, p. 14-26.

[14] „Virtualităţile publicisticii eminesciene se găsesc *in nuce* încă din primele articole pe care le publică în 1870 şi se amplifică în perioada gazetăriei ieşene. Epoca gazetăriei bucureştene le dă dimensiuni magistrale câtorva dintre ele, însă trece în plan secundar altele, care ocupă un loc important în foaia ieşeană”, D. Vatamaniuc, *Publicistica lui Eminescu, 1870-1877*, Editura Junimea, Iaşi, p. 336.

[15] Şerban Cioculescu, „Ziaristul”, Revista Fundaţiilor Regale, anul VI, nr. 7, 1 iulie 1939, p. 124: „trebue să recunoaştem în Eminescu pe unul din cei mai reprezentativi dintre pamfletarii noştri”. Ideea este accentuată şi de Perpessicius, în articolul „Eminescu ziarist”, cuprins în volumul *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 459-462.

[16] Termenii la care recurge Monica Spiridon pentru a fixa în câmpul interpretării dimensiunea spectaculară a discursului publicistic eminescian se înscriu în relaţie de echivalenţă: *regie retorică – spectacol – teatru publicistic* etc. A se vedea *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti,

ştiinţă a argumentării[17], întreţinută prin studiu şi lectură şi exersată prin obişnuinţa de a scrie, *spirit de sinteză*, *predispoziţie teoretică* şi, nu în ultimul rând, *originalitate*. Aceste caracteristici – cărora li se adaugă altele, în perioada 1876-1883, când Eminescu lucrează ca redactor la „Curierul de Iaşi" şi la „Timpul" – oglindesc invariantele poeticii gazetăreşti[18]: *intertextualitatea* şi *metadiscursivitatea*. Totodată, ele reflectă forţa unei conştiinţe reflexive, pentru care deprinderea de a cerceta litera şi spiritului textului, fie acesta articol de ziar, cronică de revistă, material ştiinţific sau creaţie literară, reprezintă o constantă a profilului intelectual. Fără a fi un *monstrum eruditionis*[19], Eminescu a fost un scriitor foarte cultivat care a considerat lectura ca piatră de temelie a unei activităţi culturale bogate şi intense, atât în planul creaţiei literare cât şi în planul producţiilor jurnalistice. Aceste deprinderi statornice de a citi şi de a scrie legitimează atât invariantele poeticii sale gazetăreşti cât şi tehnicile fundamentale de compoziţie şi de organizare a textului jurnalistic, fie acesta notiţă, cronică, articol de fond, drept la replică, foileton, analiză, anchetă ş.a.m.d.

Trăsătura distinctivă a scrisului gazetăresc eminescian este fondarea unei *poetici a lecturii*, în care cititorului i se atribuie roluri şi funcţii distincte, cu multiple consecinţe retorice şi expresive. Presărate în mulţimea eterogenă de articole de ziar, mărcile cititorului şi cele ale actului de a citi conturează existenţa unui set finit şi relevant de funcţii prin care lectorul este profilat ca instanţă dinamică, vie, ca individualitate reflexivă.

2003, cu reluări şi reconfigurări în *Eminescu sau despre convergenţă*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009.

[17] Monica Spiridon subliniază că publicistica lui Eminescu este caracterizată de „coerenţa unui sistem argumentativ minuţios gândit". *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2003, p. 57.

[18] Despre „poetica publicisticii eminesciene" scrie în mod explicit D. Vatamaniuc, în *Publicistica lui Eminescu, 1877-1883, 1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti, 1996.

[19] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, p. 520.

Una din strategiile de bază este *proiectarea unui cititor*, căruia i se atribuie deopotrivă rol constatativ, de martor, şi statut performativ, de interpret. Nici invocarea cititorului în calitate de martor, nici plasarea acestuia în rol de arbitru nu sunt strategii retorice noi în gazetăria vremii. Originală este *perspectiva de tip regizoral* în care Eminescu înscrie funcţiile rolurilor tradiţionale. Spre deosebire de condeierii care adoptă şablonul invocării cititorului, actualizând, aşadar, o specie tradiţională şi răspândită de argument retoric, pe care convenim să o numim *argumentul către cititor* („argumentum ad lectorem"), Eminescu îşi creează un cititor căruia îi conferă statut de personaj, dezvoltând ceea ce putem considera a fi *argumentul cititorului* („argumentum lectoris"), fără a renunţa la beneficiile persuasive şi stilistice ale speciei retorice tradiţionale. Astfel, instanţa constatativă a cititorului-martor este completată cu instanţa performativă a cititorului-personaj.

Cititorul-martor vede[20], observă[21], înregistrează[22], constată[23] ceea se petrece în realitate. Cititorul-personaj gân-

---

[20] „Precum *cititorul vede* (subl. n.), limba nepreocupată a «Românului» era cu totul alta decât limba preocupată a oratorului care avea a combate pe un adversar politic. Pe atunci cifrele erau elocinţi, ele dădeau pe faţă faptul că producerea noastră nu e îndestulătoare, că capitalul naţional se micşorează, că mergem spre inaniţiune, iar astăzi? Astăzi aceleaşi cifre… sunt goale şi fără de nici un înţeles." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 231).

[21] „De ce e vorba în şirurile de mai sus? De balanţa comercială. Ea e rea, îngrijitoare, căci iese din ţară mai mult decum intră, producerea nu este îndestulătoare spre a acoperi cheltuielile ce facem, capitalul naţional se micşorează, ajungem la inaniţiune, perspectiva e grea, situaţiunea îngrozitoare! *Cititorul observă lesne* (subl. n.) că noi nu zicem nimic, ci reproducem pur şi simplu cuvintele «Românului» aplicînd logica lui" (Eminescu, *Opere*, XI, p. 194).

[22] „*Cititorul nostru [î]şi va aduce aminte* (subl. n.) că, în timpul în care se discuta anexarea Dobrogei la România, am ales espresiile cele mai tari cu putinţă pentru a mişca pe guvern de-a nu nenoroci provincia aceasta cu regimul administrativ arbitrar şi corupt care bîntuie restul ţării" (Eminescu, *Opere*, XI, p. 236).

[23] „Publicăm mai la vale actul de acuzaţie în contra fondatorilor Republicei Ploieşti. Actele de suveranitate naţională, precum numiri în funcţiuni etc., ale exerciţiului patriotic în care guvernul din Ploieşti a fost surprins de către reacţiune sînt espuse cu destulă claritate pentru ca *cititorul să-şi poată face o idee* (subl. n.) despre faptele pe cari cineva cată să le comită pentru ca

deşte[24], vorbeşte[25], îşi manifestă reacţiile şi afectele[26]. El este când părtaş[27], când *raisonneur*[28] al ziaristului. Prin intermediul acestei fiinţe de hârtie căreia îi dă viaţă, cuget şi limbaj, gazetarul-regizor pune frecvent în scenă un spectacol al cărui potenţial subversiv se manifestă prin figuri retorice ale discreditării[29] şi blamului[30].

---

sub regimul liberal s-ajungă deputat, advocat public, convertitor de titluri de datorii, cămăraşi la saline etc. etc." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 410).

24 „Un nou program? *va întreba cititorul, devenit neîncrezător* (subl. n.) prin pompoasele liste de făgăduinţe şi de vorbe mari, cîte au văzut pîn-acum lumina zilei. *Într-adevăr, nici noi nu sîntem tocmai bucuroşi de-a alege* (subl. n.), pentru o serie de principii sincer espuse, un nume care-a trebuit, de voie de nevoie, să figureze în fruntea tuturor făgăduinţelor cîte nu s-au ţinut" (Eminescu, *Opere*, XI, p. 17).

25 „Pe de altă parte s-au trecut, tot prin sporire de dări, o mulţime de patrioţi de-o avere foarte transparentă în colegiul I şi al II-lea. Ei bine – *va zice cititorul* (subl. n.) – se poate mai mare abnegaţie pentru ţară? (Eminescu, *Opere*, XI, p. 370).

26 „În adevăr, nu ne putem esprima îndestul întristarea când vedem lumea grămădindu-se la *Opere*te, cafenele *chantantes*, şi la alte vicleimuri ale Venerei vulgivage, şi lipsind cu totul de la reprezentaţii de model, din cari poate învăţa ce este arta adevărată. *Cititorul ne va îngădui acest ton de aspră mustrare* (subl. n.), dar nu găsim un altul pentru a caracteriza nepăsarea cu care se-ntâmpină producţiuni dramatice de-o putere şi o perfecţiune arareori văzute" (Eminescu, *Opere*, XII, p. 111).

27 „Oncţioasă cum este şi cu duhul blândeţei, ca toate scrierile ilustrului nostru adversar, *ne întrebăm împreună cu cititorul* (subl. n.) până unde ne îndreptăţeşte ea de-a admite o sciziune în partidul liberal." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 218).

28 „*Nu credem ca cititorul să mai ceară probe pentru evidenţă* (subl. n.). Înecarea cu străini a tuturor ramurilor vieţii noastre economice, reducerea românului în ţara sa proprie la rolul de simplu salahor agricol, căderea repede a tuturor meseriilor, stingerea industriei casnice şi înlocuirea ei prin producte industriale străine, lipsa absolută a unei legi de incolat, ceea ce permite ca gunoaiele societăţilor vecine din cîteşi patru unghiurile lumii să s-aşeze la noi, prefacerea în fine a acestor elemente în elemente politice cari au umplut funcţiile statului şi se strecoară în reprezentaţiunea naţională, toate acestea dovedesc că ţara noastră nu mai e vechea Românie, ci e o Americă orientală deschisă tuturor imigraţiunilor, al căror principiu e *Ubi bene ibi patria* şi teoria de «om şi om»." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 258).

29 „Din aceste producţiuni *cititorul nostru va învăţa multe lucruri frumoase şi instructive* (subl. n.); va învăţa cum, pentru a-ţi face pe cineva prieten, trebuie să-l tratezi cu eleganţa bîtei şi a reteveiului şi cum Mărgăriteştii, Pătărlăgenii, Dimancii, ieri încă numiţii ignoranţi, inepţi, neoneşti, devin de a

Între funcţia argumentativă a cititorului, fie în ipostaza de martor, fie în ipostaza de personaj, şi cititorul empiric, fiinţă în carne şi oase, publicistul trasează o opoziţie evidentă, pe care o gestionează, în texte, prin valorificarea retorică şi stilistică a opoziţiei gramaticale a numărului sau prin recurs la termeni distincţi.

Cititorul, la singular, este o *persona*, o entitate discursivă angajată în negocierea argumentativă, o funcţie prin care discursul gazetăresc se cristalizează şi se legitimează, prin apropiere sau prin distanţare de alte tipuri de discurs. Cititorii, la plural, deci, sunt persoanele care citesc ziare. Deosebirea de rol este ocazional reliefată prin întrebuinţarea neologismului *lector*[31] pentru a desemna cititorul empiric.

Faţă de cititori, Eminescu adoptă o *strategie de angajament* al cărei ţel este de a asigura, pe cât este omeneşte posibil, căi optime de acces spre înţelegerea textului, şi în această direcţie, a raportării la personalitatea cititorului de ziare, gazetarul aduce multe elemente de modernitate. Cititorii de gazete

---

doua zi nişte dulci prieteni cari te susţin şi pe cari-i susţii, totul, se-nţelege, in majorem Romaniae gloriam" (Eminescu, *Opere*, X, p. 363).

[30] „Cât despre românitatea românilor «Românului» vom cita numele convivilor d-lui C.A. Rosetti şi *cititorul va alege* (subl. n.): Urechia (din cauze cronice: recte Popovici, «Tata rus, mama rus, dar Ivan maldavan»); E. Caligari, general Angelescu (grec), Filitis, Giani, Davila, Cariagdi, Costinescu (armeano-neamţ), Frederic Dame, Carada, Xantho, Derussi, Cerlenti, Chrisoveloni, Ioannidi, Muller, Elias, Papazoglu, Levy, Ascher, Nedekovici, Nacu, Rietz, Oppler, Graboski, Panaioti, Stelorian, Marghiloman, Pr. Demetrescu (armean), Th. Ştefănescu (bulgar), Eliad, Lapati, Dimitriadi, Villacros, Pascaly, Verussi, Eustaţiu, Gobl, Pandrav, Fundescu (se pretinde bosniac, ezităm între ciurar şi lingurar), Sergiu, Arghiropol, Halfon, Culoglu, Schina , Perticari, dr. Severin (recte Bosnagi; nu ştie româneşte), Arion, Caramanlâu, Cavadia, Vermont (recte Grunberg), Sim. Mihălescu (recte Hagi Ivat, bulgar), Hilel Manoach, Djuvara, Pilidis, Lazaridis, Calerghi, Mavrus, Enciulescu (bulgar), Stăncescu, Zaharidi, Dancovici, Pencu, Staicovici, Radovici etc. etc. Iată românii «Românului». Iar «Românul» acestor români e d. C.A. Rosetti, om al cărui părinte, al cărui frate chiar nu ştia să vorbească româneşte." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 353).

[31] „(…) *rugăm pe lector a-şi aduce aminte* (subl. n.) despre cele spuse în numărul nostru de sîmbătă, unde se cuprindea cu foarte puţine scurtări articolul prim al profesorului Enric de Treitschke." (Eminescu, *Opere*, X, p. 399); „Astăzi *semnalăm şi recomandăm atenţiunei lectorilor* (subl. n.) secunda elucubraţiune a eruditului *în plagiaturi* (subl. aut.)" (Eminescu, *Opere*, XII, p. 30).

– şi această idee este lămurită negru pe alb – trebuie *întreţinuţi* (cf. Eminescu, *Opere*, XIII, p. 84, p. 93), adică informaţi şi formaţi.

Pentru redactorul format la şcolile înalte de la Viena şi de la Berlin, scrisul gazetăresc nu se limitează la transmiterea şi receptarea mecanică de informaţii şi date, ci este, ca şi realitatea, un caleidoscop mişcător, în care cititorul este invitat să desluşească forme şi sensuri pe care să le poată, mai apoi, interpreta. Va fi avut cititorul de ziare din a doua jumătate a veacului al XIX-lea conştiinţa că întâmplările de pe scena lumii se transfigurează, în coloanele ziarului, într-o „poveste a vorbei" menită să genereze întrebări şi să trezească pasiuni? Înclinăm să credem că da, mai ales dacă trecem în revistă inventarul tipurilor de angajament faţă de cititori.

Dominantă este, pentru gazetarul Eminescu, *funcţia de creditare a discursului*. Cititorii trebuie convinşi că ziaristul îşi plasează discursul în „marginile adevărului", că teza şi dovada, raţionamentul şi figura retorică, exemplul şi comentariul captează esenţa unui fenomen dat. În consecinţă, procesul de creditare a propriilor desfăşurări discursive presupune atenţionarea cititorilor[32], contracararea presupoziţiilor acestora[33], cointeresarea lor[34], implicarea lor în gestionarea probatoriului[35], asumarea punctului de vedere exprimat, fie acesta obiectiv[36] sau subiectiv[37].

---

[32] „*Cititorii* ziarului «Timpul» *au putut observa rezerva* (subl. n.) ce acest ziar a păstrat totdeauna în cestiunile militare." (Eminescu, *Opere*, IX, p. 143).

[33] „*Cititorii noştri cred poate* că luăm peste picior pe mult şi mai mult decât onorabilii noştri confraţi: *dar rău cred* (subl. n.)." (Eminescu, *Opere*, X, p. 438).

[34] „*Deşi lupta nu are pentru cititorii noştri un interes direct, totuşi înverşunarea cu care se poartă, precum şi vederile deosebite ce se ciocnesc în ea merită atenţie şi îndeamnă la asemănări* (subl. n.)." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 369).

[35] „*Rugăm pe cititorii noştri să citească acel articol* (subl. n.): vor vedea un om care caută să ascunză adevărul şi înşiră verzi şi uscate numai ca să întunece cestiunea ce pretinde a lumina." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 138).

[36] „Noi aflaserăm că a fost şi la Paris şi că a avut cu sine numita ladă şi *nu puteam lipsi pe cititorii noştri de ceea ce aflasem* (subl. n.); destul că le comunicam lucrul *sub toate rezervele* (subl. aut.)." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 184).

În exerciţiul scrisului gazetăresc curent în epocă, creditarea propriilor realizări discursive este dublată de discreditarea „negoţului de vorbe" practicat de competitori. Temeiul ideologic joacă rolul fundamental în întreţinerea antitezei între discursul legitim şi cel nelegitim, iar disputa este angajată de pe poziţii de autoritate. Superioritatea propriului discurs este legitimată prin negarea eficienţei şi pertinenţei tipurilor de discurs întreţinute de opozanţi. Cel mai bun câştigă minţile şi inimile receptorilor. Lupta se poartă fără subtilităţi şi menajamente, după tipicul aşa gazetari, aşa cititori. Cei din taberele adverse, redactori şi cititori deopotrivă, sunt, fără menajamente, calificaţi drept spirite naive[38] şi rudimentare[39]. Totuşi, deferenţa faţă de statutul de cititor şi respectul aproape religios pentru actul de lectură îl obligă pe gazetar să atribuie cititorilor „opoziţiei" prezumţia de curăţie sufletească. Cu inima şi condeiul înmuiate, combatantul deplânge condiţia ingrată[40] a cititorilor care, mai mult fără voie decât de voie, au ajuns să fie traşi pe sfoară[41] de „onorabilii confraţi" – sintagmă emblematică de discreditare a condeierilor adverşi. Intimidarea rivalilor e cel mai bun mijloc de legitimare, iar intimidarea inamicilor împrumută parcă forţa avertismentului evanghelic: „Cine ridică sabia, de sabie va pieri!"[42]

---

[37] „*Cititorii vor îngădui într-adevăr ca să nu avem decît dezgust* (subl. n.) de toate aceste lupte între nulităţi absolute de-a ajunge la rangurile supreme ale statului, fie pentru împăcarea unor ambiţii nejustificate din nici un punt de vedere, fie pentru interese meschine, fie în sfîrşit pentru reasigurarea majorităţii votatorilor" (Eminescu, *Opere*, XI, p. 142).

[38] „Ni se va permite dar a spune că cu asemenea vorbe nu se pot împăca decît *copiii şi cititorii «Românului»* (subl. n.)" (Eminescu, *Opere*, X, p. 235).

[39] „*În ce chip primitiv voieşte să-şi inducă cititorii în eroare* (subl. n.) când încearcă a-i convinge că cheltuiala de transport a grânelor e reprezentată numai prin taxa ce-o plătesc după tarifă?" (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 150).

[40] „*Nu-i putem felicita nici pe cititorii «Românului» pentru organul pe cari l-au ales*." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 309).

[41] „*Ne pare rău în adevăr, dar cumplit de nerozi trebuie să-şi fi închipuind «Românul» pe cititorii săi* (subl. n.) pentru a-i crede capabili de-a admite una ca asta." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 264).

[42] „Foaia, care din amicul nostru rece a devenit duşmanul nostru cald, va recunoaşte cu noi că *urmările unei asemenea polemice ar fi un dezastru intelectual atît pentru redactorii cît şi pentru cititorii ei* (subl. n.)" (Eminescu, *Opere*, X, p. 360).

Dacă forţa adversarului este evaluată ca fiind inferioară angajării în luptă dreaptă, gazetarul, aidoma unui cavaler, îşi lasă potrivnicul pe mâna cititorilor[43] ori pretinde că a fost lovit în mod nedrept, pentru a-i agita pe cititorii „confratelui"[44].

De altfel, disputa argumentativă este transferată în responsabilitatea cititorilor doar în rarisime ocazii. Argumentul cititorului care se ridică din mulţime pentru a-l lua la rost pe „negustorul de vorbe" pe motiv că-şi dispreţuieşte publicul, că-i înşeală aşteptările[45] are un atât de mare efect retoric încât probează că, în conştiinţa gazetarului, *argumentul cititorului* are identitate distinctă în raport cu aşteptările şi reacţiile umane ale cititorilor de ziare. Pentru un autor, nu există dizgraţie mai mare decât dispreţul propriului public. Numai cititorul îl poate scoate din scenă pe autor. Pentru a-şi întreţine cu succes cititorii, gazetarul are mereu grijă, ca o iscusită Şeherezadă, de nevoile şi dorinţele marelui public, căruia i se aduce periodic aminte despre cele ce s-au petre-

---

[43] „Frumoase intenţiuni – nu-i vorbă – şi n-avem nimic de zis în contra lor. Dar *nu vor găsi oare cititorii noştri că oarecare cunoştinţe de gramatică, interpuncţiune şi stilistică n-ar fi cu totul de prisos la acel onorat oficiu?* (subl. n.)" (Eminescu, *Opere*, IX, p. 126).

[44] „*Cititorii vor judeca daca ceea ce ne impută «Românul» este serios. Facem pentru aceasta apel la cititorii «Românului»* (subl. n.), căci niciodată nu ne îndoim de bunul simţ al românilor, fie de orice nuanţă politică, când e vorba de destinele ţării." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 103).

[45] „Un lucru care totdauna a deșteptat mirarea noastră este *dispreţul adânc pentru publicul cititor ce se dovedește în aceste procedări de polemică* (subl. n.); nemărginita încredere ce are d. Rosetti în *ignoranţa şi uşurinţa clienţilor «Românului»* (subl. n.); desăvârşita lipsă de respect pentru acel popor cu care stă la vorbă, pe care pe faţă-l tămâiază, şi pe care-l numeşte suveran, dar pe care-n fapt [î]l batjocoreşte ca curtezanii de *Opere* bufe pe regele Hurluberlu I-ul sau Cacatoes al XIII-lea.

Cum nu se teme *ca nu cumva printre cititorii jurnalului său să se găsească vrun om în fire şi cu minţile întregi care să-şi zică* (subl. n.): «Dar proşti ne mai crede d. Rosetti pe noi românii când vine de ne vorbeşte de compţiune şi imoralitate!» Cum poate să crează d-lui că noi, în această ţară, nu ne cunoaştem unii pe alţii? Că nu ştim cine este cinstit şi cine nu? Că n-am auzit unde se află stările scandaloase şi lefurile cumulate? În ce parte dezinteresarea şi în ce parte specula neruşinată a tot ce este mai sfânt?" (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 202).

cut[46], căruia i se recomandă cu delicateţe un curs de acţiune[47], în beneficiul căruia se dezvoltă complicate ritualuri explicative[48] ori în sufletul căruia se deşteaptă sensibilităţi nebănuite[49]. În sfârşit, cititorii sunt aceia pe care gazetarul şi-i doreşte mereu aproape[50] şi în faţa cărora trebuie să dea seamă[51], în numele adevărului[52].

Natura colaborativă a pactului de lectură încheiat între gazetar şi cititori este pusă în valoare prin acţiunea a trei funcţii: *informativă*, *formativă* şi *performativă*.

Desfăşurarea funcţiei informative probează că gazetarul se pune în slujba publicului, căruia îi aduce la cunoştinţă

---

[46] „*Cititorii noştri îşi aduc desigur aminte de seama ce am da[t]-o* (subl. n.) despre procesul intentat tinerilor români, membri ai Societăţii Arboroasa de la Universitatea din Cernăuţi." (Eminescu, *Opere*, X, p. 42).

[47] „*Cititorii de voiesc a cunoaşte* modul discutării şi votării acestui credit estraordinar *sunt rugaţi a urmări* (subl. n.) discuţiile respective ale consiliului communal." (Eminescu, *Opere*, IX, p. 363).

[48] „*Dar cititorii vor fi întrebînd cine e Pandarus?* (subl. n.) într-o dramă mai puţin cunoscută a lui Shak[e]speare intitulată *Troilus şi Cressida* e un boier cam bătrîior care izbuteşte a linişti inimele celor două suspinătoare turturele din Troia primindu-i întru casa sa." (Eminescu, *Opere*, X, p. 165).

[49] „Pînă la formarea unui anume comitet, care să se ocupe cu strângerea de bani, cărţi şi obiecte, redacţia «Timpului» primeşte asemenea în păstrare cărţile, banii ş.a., *pe cari cititorii noştri ori alte persoane din public ar dori să le ofere* (subl. n.) în folosul schitului şi a bibliotecei, ce se va înfiinţa." (Eminescu, *Opere*, X, p. 93).

[50] „Pentru ca foaia să intereseze pe toţi cititorii, i-am dat varietatea necesară şi sperăm că concursul unui public binevoitor nu ne va lipsi." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 331).

[51] „*Cerem iertare cititorilor «Timpului»* (subl. n.), un ziar serios, dacă, pentru astă dată, am împrumutat tonul articolului nostru de la «Charivari» sau mai bine de la «Tintamarre». Este întîia şi cea de pe urmă oară că o facem; scuza noastră este că nu am putut urma altfel, de vreme ce aveam a da seama despre o comedie bufonă, ale cărei personajiuri de căpetenie erau d-nii Pantazi şi Holban." (Eminescu, *Opere*, X, p. 73).

[52] „*Noi nu ne speriem de-a supăra pe cetitor cu aceste cuvinte* (subl. n.). Nu linguşim pe nimenea, pentru că nu suntem în stare de-a spune neadevărul, iar *adevărul este singura raţiune de-a fi a unei dări de samă de orice natură* (subl. n.). Cu pericolul dar de-a nu fi *aprobaţi de cetitor* (subl n.), întrebăm ce piesă este aceasta: «Cerşitoarea»? Ce roman de mansardă a slujit drept plan acestei drame, în unele părţi de-a dreptul respingătoare? Nici un caracter natural de la început pân-la sfârşit." (Eminescu, *Opere*, IX, p. 292).

diverse informaţii. Funcţia formativă atestă că omul de presă este conştient de puterea de a modela aşteptările cititorilor săi. Funcţia performativă asigură negocierea distanţei retorice între redactor şi lector.

Desfăşurarea funcţiei de informare este de regulă subliniată prin folosirea verbelor comunicării: *a comunica*[53], *a reda*[54], *a transmite*[55]. Totuşi, simpla informare a publicului cu privire la faptele care se petrec în realitate reprezintă doar stratul superficial al contractului cu lectorul. Mult mai importantă decât aducerea la cunoştinţă a unor date şi informaţii despre anumite evenimente este dirijarea înţelegerii receptorului asupra a ceea ce se întâmplă la un moment dat.

Eminescu nu practică o gazetărie informativă, *stricto sensu*, în accepţia curentă, de vehiculare de informaţii, ci profesează o scriere de tip formativ, prin care, concomitent cu creditarea propriului discurs publicistic, urmăreşte sădirea, întreţinerea şi rafinarea unor aptitudini interpretative. Cititorul este considerat nu atât un depozitar de informaţii, cât un beneficiar al acestora; simţul critic al acestuia trebuie stârnit, modelat, orientat în direcţia formării de judecăţi asupra semnificaţiilor pe care le au întâmplările din realitate.

În viziune eminesciană, prin intermediul articolului de presă, cititorul de ziare se angajează într-o lectură a lumii, iar prin această activitate interpretativă i se relevă ceva despre esenţa unui fenomen. Marcarea acestui rol formativ se realizează, în publicistica lui Eminescu, prin recurs la verbele cunoaşterii: *a descoperi*[56], *a cunoaşte*[57], *a judeca*[58], *a înţelege*, *a şti*[59] etc.

---

[53] „Avem totdeuna obiceiul să comunicăm cititorilor noştri ştirile pe cari le aflăm sub toată rezerva.” (Eminescu, *Opere*, XI, p. 184).

[54] „Noi nu comentăm; tale-quale, cu istoria cam naivă despre rechizitele de la Creditul funciar, aşa prietinoase şi cam nătânge cum sunt, le redăm şi noi cititorilor noştri.” (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 170).

[55] „D. A.D. Xenopol publică în «Steaua României» din Iaşi o serie de reflexiuni interesante asupra situaţiunei exterioare a ţărei noastre.

Împrumutînd şi noi de la ziarul ieşean aceste reflexiuni, dăm astăzi cititorilor noştri o parte din ele.” (Eminescu, *Opere*, XI, p. 178).

[56] „*Descoperind cititorilor noştri* (subl. n.) că îndărătul înfiinţării mitropoliei catolice este mâna politicei orientale a Austriei, am spus că această din

Întrucât informarea şi formarea cititorilor presupune, din punct de vedere retoric, stabilirea şi gestionarea unei legături, contractul de lectură încheiat între gazetar şi publicul său este conturat, în planul textului jurnalistic, prin mărci ale delimitării de receptor, fie prin apropiere, fie prin îndepărtare de poziţia spirituală[60] a lectorului. Vom considera că aceste mărci sunt mărci de tip performativ, cu justificarea că ele subliniază negocierea distanţei retorice între cel ce scrie şi cel ce citeşte.

Între mărcile performative de reliefare a apropierii faţă de cititor le includem pe cele de atenţionare asupra argumentului exprimat[61], de creditare a informaţiei furnizate[62], de justificare a punctului de vedere asumat[63] şi de incitare a curiozităţii receptorului[64].

---

urmă putere ne împinge *din nefericire* într-o sferă de acţiune opusă ei, spre Rusia." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 311).

[57] „O depeşă a agenţiei Havas sosită din Galaţi ieri după-amiazi ne anunţă că luni Comisia Europeană a Dunării a ţinut cea din urmă şedinţă.

Cititorii cunosc pe deplin (subl. n.) cestiunea care, pentru întîia dată de cînd există Comisia aceasta, a dat ocazie la controverse." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 454).

[58] „*Cititorii vor judeca* (subl. n.) dacă ceea ce ne impută «Românul» este serios." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 103).

[59] „Dacă polemica noastră cu «Românul» n-ar fi avut altă ţintă decît de-a face pe *cititori să-nţeleagă* (subl. n.) cine are cuvînt, cine nu, nu i-am fi acordat proporţiile pe cari i le dăm. *Cititorii ştiu bine* (subl. n.) că sîntem gura adevărului; iar daca avem graiul aspru, asprimea aceasta o considerăm ca un corectiv în contra vicierii spiritului public." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 450).

[60] În studiul „Atitudinea stilistică", publicat în volumul *Studii de stilistică*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 35-40, Tudor Vianu defineşte *atitudinea stilistică* drept „acea poziţie spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra tuturor notelor însoţitoare ale oricărei comunicări orale sau scrise." (p. 36).

[61] „*Trebuie să aducem aminte cititorilor noştri* (subl. n.) că alta, cu totul alta e maniera cabinetului german şi îndeosebi a d-lui de Bismark de-a încheia alianţe." (Eminescu, *Opere*, X, p. 380).

[62] „Punctul său de vedere (al omului politic Alexandru Mocioni – n.r.), *dovedind o cugetare vastă şi adâncă asupra întregei dezvoltări a Ungariei, merită a fi comunicat cititorilor noştri* (subl. n.)." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 208).

[63] „*Pentru ca să se vadă că nu exagerăm nimic* (subl. n.) şi că această alegere trebuia să fie casată cu orice preţ, *punem sub ochii cititorilor noştri*

Mărcile tipice de accentuare a distanţării de cititor sunt cele de disculpare[65], la care se recurge pentru a întări efectul persuasiv[66] şi expresiv[67] al şarjelor.

Până aici, am constatat că, pentru împlinirea diverselor necesităţi argumentative, Eminescu creează imaginea unui cititor sau, mai precis, foloseşte o specie tradiţională de argument retoric (argumentul *ad lectorem*) şi dezvoltă o alta (*argumentum lectoris*), complementară, şi că, pentru a asigura o înţelegere cât mai eficientă a scrierilor sale gazetăreşti, recurge la un bogat ansamblu de mijloace de informare şi de formare a cititorilor, printr-o atentă gestiune retorică a legăturilor cu publicul.

Ansamblul tehnicilor prin care se plăsmuieşte icoana textuală a unui cititor l-am numit *strategie de proiectare a cititorului*, iar suma de procedee şi mijloace la care autorul recurge pentru a-şi întreţine publicul am numit-o *strategie de angajare faţă de cititori*. Cu toate acestea, tabloul expunerii noastre este incomplet. Pentru a-l întregi, se cuvine să luăm în considerare că însuşi gazetarul care scrie la un moment dat pentru o seamă de receptori este, la rându-i, un cititor care nu se sfiieşte să valorifice această emblemă dacă interesele argumentative o pretind. Cu alte cuvinte, în oglinda gazetarului-scriitor se reflectă imaginea gazetarului-cititor. Pentru

---

propriile cuvinte ale unui membru al partidului chiar (subl. n.), d. N. Voinov." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 389).

64 „*Nu putem rezista plăcerei de a comunica cititorilor noştri următoarea întâmplare* (subl. n.) care face de două zile să râdă cu hohot saloanele capitalei. E vorba de o păruială în regulă între două femei celebre prin luxul lor. Nu vom imprima numele în speranţa că *fiecine va ghici despre cine vorbim* (subl. n.)." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 77).

65 „*Cerem iertare cititorilor noştri* (subl. n.) dacă ne vedem siliţi să revenim asupra incidentului bizar provocat de bătrânul director al «Românului»." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 92).

66 „*Cititorii vor îngădui într-adevăr ca să nu avem decît dezgust* (subl. n.) de toate aceste lupte între nulităţi absolute de-a ajunge la rangurile supreme ale statului" (Eminescu, *Opere*, XI, p. 142).

67 „*Ca să dăm o probă de producţiunile clasice ale acestui idiot cerem scuze cititorilor noştri că cităm* (subl. n.) o probă din necuviinţele lui poreclite *literare* (subl. aut.)." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 386, text, rămas în manuscrisul 2264, în care Eminescu îl atacă pe Macedonski.)

jurnalistul Eminescu, cunoaşterea rezultată din observarea directă, nemijlocită, a unui fenomen se conjugă cu cea mediată de lectură. Ca şi actul de a scrie, asumat nu doar descriptiv, ci şi interpretativ, ca expresie a înţelegerii unui fapt real, actul de a citi are funcţia critică de a pune în valoare o imagine a lumii.

Ce înseamnă, pentru gazetarul Eminescu, a citi? Considerată din unghi semiotic, interogaţia capătă mai multe răspunsuri pe care le descoperim în uimitorul şi marele jurnal de creaţie şi interpretare care este publicistica sa. În ansamblu, privilegiate par a fi următoarele coordonate ale actului de a citi: contează ce se citeşte, cum se citeşte, din ce motiv şi cu ce rost.

În privinţa lecturilor angajate implicit şi explicit de Eminescu în textele gazetăreşti e cert că poetul a fost un cititor excepţional, hrănit zilnic cu lecturi dintre cele mai diverse. Contemporanii au pus în lumină domeniile de lectură privilegiate, precum literatura, istoria şi filosofia, iar exegeţii competenţi au evidenţiat natura enciclopedică a formaţiei sale intelectuale. Nu ne rămâne decât să arătăm că lectura reprezintă axa în jurul căreia se organizează activitatea gazetărească a marelui scriitor. Autor al unor „articole cu mult prea grele pentru cultura curentă”[68], Eminescu a profesat o gazetărie intelectuală, „cu gândiri şi cu imagini”, pe care unii nu s-au sfiit să o situeze în zodia literaturii[69]. Substanţa livrescă a publicisticii sale este de necontestat dacă se ţine seamă că multe texte au la temelia edificiului lor argumentativ o *strategie de recurs la lectură*, adică o dezvoltare ideatică şi discursivă a cărei regie rezidă în evaluarea unor realităţi din perspectiva cititorului foarte competent şi critic. Totodată, substanţa livrescă a scrierilor jurnalistice aduce în prim-plan invariantele poeticii gazetăreşti, intertextualitatea şi metadiscursivitatea.

Sub aspectul construcţiei, textul publicistic eminescian este un *mozaic*. În plan lingvistic, identitatea sa rezidă în contopirea elementului oral şi popular cu elementul livresc, cult. Mai mult decât atât, elementul popular este adesea desprins

---

[68] Nicolae Iorga, *Istoria presei româneşti de la primele începuturi până la 1916*, Atelierele Societăţii Anonime „Adevărul”, Bucureşti, 1922, p. 136.

[69] Constantin Bacalbaşa, „Ziaristica română din zilele noastre”, în Iorga, *op. cit.*, p. 191.

din culegeri, manuscrise şi cărţi pentru a fi integrat în ţesătura de idei şi de cuvinte a articolelor de presă. Dacă lăsăm deoparte ciclurile cunoscute, precum *Icoane vechi şi icoane nouă*, multe alte articole, precum [„*Multe am avut de zis…*"], din 16 decembrie 1877, [„*Abia apucarăm să zicem…*"], din 31 octombrie 1879, [„*La ce serveşte discuţia…*"], din 10 noiembrie 1879, [„*Astăzi fiind prima întrunire…*"], din 16 iulie 1880, [„*Daca se va adeveri…*"], din 28 septembrie 1882 sau [„*Onorabilii confraţi…*"], din 16 martie 1883, ar putea fi cu uşurinţă considerate producţii realizate în spirit oral, popular. Însă la o lectură mai atentă, se observă că, de fapt, Eminescu preia faptele de limbă populară, îndeosebi proverbele şi zicătorile, din surse livreşti bine cunoscute lui, precum marele infoliu al vornicului Iordache Golescu, manuscrisul 213, intitulat *Pilde, povăţuiri i cuvinte adăvărate şi poveşti*[70], cercetat cu creionul în mână în perioada ieşeană[71], şi minunata *Culegere de proverburi* a lui Anton Pann, pe care poetul pare să o fi ştiut aproape pe de rost, din moment ce citează şi prelucrează frecvent fragmente.

Notând că publicistica eminesciană este străbătută de „curenţi, de mai mare mai mică intensitate folclorică", Perpessicius consideră cu îndreptăţire că recursul la elementul popular este o constantă a scrisului gazetăresc: „Apelul la proverbe, la locuţiuni, la subtilităţi lexicale, e una din metodele constante ale ziaristului, de vastă cultură politică şi familiar, ca puţini alţii, afară poate de Heliade Rădulescu şi Hasdeu, al tezaurului creaţiilor populare"[72]. Aceeaşi idee o regăsim în multe alte scrieri exegetice. Dar pentru a vedea mai îndeaproape cum se creează iluzia că ziaristul le „vorbeşte" cititorilor, în timp ce, în realitate, el este angajat într-un tra-

---

[70] Gabriel Ştrempel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1878, vol. I, p. 62.

[71] Perpessicius, „Iordache Golescu, lexicolog, folclorist, scriitor" în *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor* (*1948-1956*), Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957, p. 199-269.

[72] Perpessicius, „Eminescu şi folclorul" în *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 411, text publicat iniţial ca introducere la volumul al şaselea al ediţiei magna, Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 9-20.

valiu susţinut de valorificare a lecturilor sale, avem nevoie de exemple concludente.

Iată un astfel de exemplu. În articolul [„*Multe am avut de zis*…”], din 16 decembrie 1877, frazele creează impresia că textul este conceput în stil oral, prin acumulare de elemente de limbă populară, dar adevărul e că Eminescu recurge la sursele livreşti pe care le-am amintit deja. Rezultatul acestui proces de *sublimare intertextuală implicită*, dezvoltat prin *stilizarea unor modele* pe care Eminescu le-a întâlnit în lecturile sale, este un text scris în spirit vechi, cronicăresc, ale cărui energii par a se trage din scrierile marilor cronicari ai Ţării Moldovei; cu toate acestea, procesul de elaborare este modern şi pune în lumină un *mimesis* remarcabil:

> Multe am avut de zis când ai noştri au trecut Dunărea şi cu grijă am întrebat de tocmele de zapis şi chezăşie, ca Stan păţitul, care nu crede cu una cu două câte i se spun, ci vrea să aibă iscălitură la mână, ca să poată apoi *să se judece* răzăşeşte *până-n pânzele albe*[73] când ar fi să aibă gâlceavă cu boierii cei mari, că *până la împăratul rabzi încăieratul*[74] având înscris, dar încă fără dânsul.
>
> Dar de s-a putut, de nu s-a putut, e altă întrebare; numai noi ştiam vorba ceea: „*La tocmeală duşmăneşte, dar la plată frăţeşte*”[75] şi o ţineam una şi bună cu zapisul nostru. Cu toată cinstea ce ni se făcea, noi ne făceam că nu pricepem şi iar mai aduceam vorba la înscris. De s-a făcut, de nu, guvernul ştie şi treaba lui e.
>
> La vreme de pace vom mai avea noi o vorbă de vorbit împreună şi socoteli de descurcat şi multe de pus la cale, nu de alta decât de dragoste pentru d-nii din Dealul Mitropoliei, că nu le-i asta întâi şi n-am voi să-i trecem poliţă la nimeni, ci tot pe seama noastră să rămâie.

---

[73] Iordache Golescu, *Scrieri alese*, Editura Cartea românească, Bucureşti, 1990, p. 172: „Oi să mă judec pînă-n pînzele albe”.

[74] Anton Pann, *Culegere de proverburi sau Povestea vorbei. De prin lume adunate şi iarăşi la lume date*, Editura Cartea românescă, Bucureşti, 1926, vol. I, p. 26.

[75] Iordache Golescu, *Proverbe comentate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, p. 199, cu forma: „Tocmeală duşmănească şi plată frăţească”. Construcţia culeasă din manuscrisul vornicului Golescu apare şi colecţia de paremii a lui Eminescu, v. *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., 1963, Bucureşti, p. 378.

Azi însă le punem toate la o parte şi mulţămim lui Dumnezeu că vedem pe M. S. vesel şi sănătos în mijlocul nostru şi că-l putem întimpina cu „Bun sositul între noi!"

Căci cât despre partea M. Sale, netăgăduit este şi va fi că ce-a stat în putinţa unui om cu bine şi cu noroc au împlinit. *Cel nevoiaş, norocul lui când nu întâlneşte duşmani în drum; iar cel voinic, norocul duşmanilor că nu-l întâlnesc pre el*[76]. Şi n-au avut acest noroc duşmanii, căci odată lucrul hotărât, *nu mai încăpea multă vorbă*[77] şi viteaza noastră oştire, *cu minte de bătrân, putere de tânăr şi îndrăzneală de nebun*[78], au trecut Dunărea şi s-au aşezat zid, unde era primejdia mai mare şi mai multă laudă de câştigat. *Căci n-au întrebat câţi duşmani sunt, ci unde sunt*[79] şi la vreme de mare cumpănă au aruncat sabia ei într-o parte. *Decât un an corb, mai bine o zi şoim*[80] ! şi-au zis voinicii, şi unde trebuia vitejie, cu vitejie, unde trebuia bună chibzuială, cu chibzuială s-au purtat. Datoria lor au împlinit-o cu strălucire şi nu dorim decât ca tot aşa să rămâie.

Nu dar din mândrie deşartă, nici pentru ochii vecinilor lăudăm pe-ai noştri, căci nimeni nu trăieşte în lume numai pentru ca vecinul să aibă părere bună despre dânsul.

---

[76] Iuliu Zanne, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia*, ediţie anastatică, Editura Scara, Bucureşti, 2004, vol. VIII, Iordache Golescu, *Povăţuiri i cuvinte adevărate*, nr. 2948, p. 154.

[77] Zanne, *op. cit.*, nr. 9469, p. 442: „La rĕsboiu cuvinte multe nu încape, nici zăbavă.". Proverbul figurează şi în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 378: „La răsboi cuvinte multe nu încap".

[78] Zanne, *op. cit.*, nr. 9483, p. 443: „Minte dĕ bĕtrân, putere dĕ tînĕr şî 'ndrăsnélă dĕ nebun la rĕsboiu sĕ cere". Proverbul figurează şi în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 378: „Minte de bătrîn, putere de tînăr şi 'ndrăzneală de nebun la război se cere".

[79] Zanne, *op. cit.*, nr. 9474, p. 442: „La rĕsboiu să nu întrebi câţi vrăjmaşi sunt? ci unde sunt?". Proverbul figurează şi în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 378: „La răsboi să nu 'ntrebi câţi vrăjmaşi sunt, ci unde sunt".

[80] Iordache Golescu, *Proverbe comentate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973, nr. 1385, p. 204: „Decît un an cioară, mai bine o zi şoim"; La Anton Pann, op. cit., 1926, vol. I, p. 176: „De cât toată vara cioară / Mai bine o zi şoim în vară"; Proverbul figurează şi în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VI, *Literatura populară*, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 378: „Decât un an cioară, mai bine o zi şoim".

> Creadă vecinii ce-or pofti, numai să ne ştim noi că suntem în toată virtutea şi că avem ce ne trebuie. Căci soarta armelor este-n mâinele lui Dumnezeu şi, daca s-au îndurat să răsplătească duşmanului relele ce le-am suferit în trecut, nu trebuie să ne mândrim mult, ci să ne bucurăm în liniştea sufletului c-au ieşit gâlceava la capăt bun pentru noi şi s-avem nădejde că în curând vom avea pace, căci *„pace preste pace" zice Domnul prin Isaia prorocul*[81], şi *cine cunoaşte ce dar are ea cu nimeni nu se sfădeşte*[82].

Citind articolul, remarcăm că textul este un *intertext implicit*, întemeiat pe surse livreşti, a căror identificare presupune inventarierea şi reconstituirea lecturilor pe care le-a făcut Eminescu în diverse momente ale vieţii sale. Acest proces este însă extrem de dificil, dacă nu chiar imposibil de realizat.

În alte articole, intertextul implicit este dublat de un *intertext explicit*, a cărui alcătuire mozaicată este reflectată de citarea surselor[83]. Acest al doilea tip de intertext demonstrează că Eminescu a practicat o gazetărie de factură livrescă, savantă, cu documentare laborioasă şi realizare fastuoasă, întocmai cum a procedat şi în alte domenii ale scrisului său. În conjuncţie cu observaţia directă, recursul constant la lecturi reprezintă fundaţia pe care se edifică articolele de presă.

Acceptând că în multe articole de presă argumentarea este dezvoltată de pe poziţia cititorului profesionist, trebuie arătat că motivele şi rosturile angajării lecturilor în scrisul gazetăresc sunt multiple. Pe de o parte, lectura indică reacţiile[84] şi prefe-

---

[81] Zanne, *op. cit.*, nr. 9436, p. 441: „Pace piste pace, dzice Domnul prin Isaia".

[82] Zanne, *op. cit.*, nr. 9442, p. 441: „Cine cunósce ce dar are pacea, cu nimeni sĕ sfădesce."

[83] Pentru detalii, se pot consulta cu mult folos lucrările lui D. Vatamaniuc asupra publicisticii lui Eminescu.

[84] „E atît de uimitoare ştirea despre demisiunea întemeietorului Imperiului germanic, e atît de mare omul şi evenimentele legate de numele său, încît *citim de două şi trei ori cu atenţie telegramele* (subl. n.) sosite din Berlin şi din Londra pentru a ne încredinţa daca într-adevăr aşa este, daca într-adevăr principele de Bismarck este acela care, pentru o majoritate de două voturi într-o cestiune de minimă importanţă, depune din mînile sale conducerea unui popor de aproape cincizeci de milioane, a unui popor care şi-a făurit soarta prin războaie de un succes arareori pomenit în istorie şi care încearcă a cîştiga o

rinţele ziaristului[85], ideologia sa[86], iar pe de altă parte, ea este valorificată pentru a furniza informaţii de amănunt[87], pentru a formula judecăţi[88], pentru a întări[89] sau pentru a respinge[90] teze.

Dacă, de pildă, analizăm modul complex în care Eminescu înţelege să citească ziarele vremii, observăm că publicistul valorifică un întreg *probatoriu dezvoltat prin*

---

necontestată supremaţie în conducerea afacerilor globului nostru." (Eminescu, *Opere*, XI, p. 98).

[85] „*Citim azi cu plăcere* (subl. n.) *versurile bătrânului Omer*, cu care petreceau odată neamurile de ciobani din Grecia, şi *imnele din Rig-Veda* pe care păstorii Indiei le îndreptau luminei şi puterilor naturei, pentru a le lăuda şi a cere de la dânsele iarbă şi turme de vite. *Tot aşa privim cu plăcere plăsmuirile celui mai mare poet pe care l-au purtat pământul nostru, plăsmuirile lui Shakespeare*, şi ne bucurăm de frumuseţea lor atâta, ba poate mai mult încă decât contimporanii lui, *şi tot astfel privim statuele lui Fidias ş-ale lui Praxiteles*, *icoanele lui Rafael*, *şi ascultăm muzica lui Plestrina*. *Tot astfel ne bucură portretul pe care-l face Grigorie Ureche Vornicul lui Ştefan Voievod cel Mare, încât simţim şi azi plăcere citind* (subl. n.) ce vrednic şi cu virtute român a fost Măria Sa." (Eminescu, *Opere*, X, p. 23).

[86] „Vorbe, vorbe, vorbe! esclamă Hamlet, melancolicul principe al Danemarcei, citind un pasaj dintr-o carte. *Fraze!* esclamăm noi de cîte ori vorbeşte d. C. A. Rosetti. Fraze îmflate, spuse fără convingere internă, fraze de uliţă, de-o confuză generalitate, plănuite pentru a ameţi mintea celor ce n-au puterea a cîntări valoarea unei abstracţii, formule mistice cari nu spun absolut nimic tocmai pentru a produce iluzia că spun ceva." (Eminescu, *Opere*, X, p. 148).

[87] „Astfel *în studiul statistic* asupra mişcării populaţiunii din oraşul şi judeţul Iaşi pe deceniul 1870-1879, de N.A. Alexandrini, secretarul consiliului judeţean, *citim următoarele*: (subl. n.)." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 213).

[88] „Când *citim manifestul acestui comitet central ceea ce ne mai izbeşte este că* (subl. n.) o seamă dintre membri sunt oameni cari au dovedit o mare înclinare la întreprinderi financiare hazardate, cari să-i facă a se îmbogăţi repede şi fără muncă." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 279).

[89] „*Şi-n adevăr, daca citim documentul lui Matei Basarab de la 1639, ne încredinţăm că* (subl n.) el îşi pricepea misiunea lui istorică." (Eminescu, *Opere*, XII, p. 269).

[90] „*Deşi nu împărtăşim pe deplin ideile d-lui E. Rénan în privirea naţionalităţilor, deşi nu admitem că unitatea de idei e un premis, iar consistenţa unui stat urmarea, totuşi, intervertind termenii, lucrul devine adevărat* (subl. n.). Unitatea de rasă produce ca rezultat firesc unitatea de tendinţe, iar unde rasa dominantă e cu mult mai numeroasă sau cu mult mai cultă decât cea supusă, cea dentăi impune acea tendinţă. Privită în afară, unitatea statului corespunde în adevăr c-o unitate de tendinţe şi de idei." (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 137).

lectură. Citirea unui material de presă oarecare declanşează[91] exerciţiul argumentativ, îl întreţine[92], îl dezvoltă[93] ori îl încheie[94]. Gazetarul-cititor le oferă receptorilor săi indicii despre emoţiile resimţite (mirare[95], perplexitate[96], silă[97], dezgust[98] etc.), despre reflecţiile[99] sale de lectură şi despre interpretările[100] date unor evenimente, precum şi despre calitatea discursului profesat de alţi gazetari[101]. Lectura este un proces care pune în mişcare întreaga fiinţă a celui ce vrea să înţeleagă ceea ce se petrece în realitate. Intelectul şi pasiunile gazetarului-cititor sunt puse în slujba ţelului de a face publicul să înţeleagă şi să simtă ceea ce el înţelege şi simte. Această

---

[91] „*Citim în „Politik”* (subl. n.), ziarul intereselor cehe, următorul articol demn de toată luarea aminte:” (Eminescu, *Opere*, IX, p. 90).

[92] „*Apoi mai citim*:” (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 274).

[93] „*Dar ce mai citim încă* (subl. n.) în «Curierul românesc»?”

În magaziile de rezervă se află depuse în vreme de trei ani din urmă 4441106 chile porumb 299700 chile mei. Ce avem astăzi în magaziile noastre de rezervă? Tot pe atâtea chile de palavre liberale. *Dar ce mai citim încă?* (subl. n.). Capitalul «cutiilor satelor» din Principate s-au văzut în catagrafia din urmă la 2357483 lei.” (Eminescu, *Opere*, X, p. 21).

[94] „Cele de mai sus le citim în Românul. Cît despre numele Jidova, el nu este de origine romană, ci stă desigur în legătură cu forma *jidovină*, care se găseşte adesea în documentele vechi româneşti şi însemnează *scursătură de apă*.” (Eminescu, *Opere*, IX, p. 509).

[95] „În «Războiul» d-lui Gr. H. Grandea *citim cu justă mirare* următoarele şiruri” (Eminescu, *Opere*, XIII, p. 102).

[96] „Când am întreba ce şi cât se citeşte în România *am rămânea încremeniţi* (subl. n.) de mizeria intelectuală.” (Eminescu, *Opere*, XII, p. 376).

[97] „*O adevărată silă ne cuprinde* (subl. n.) citind foile acelea – neesceptând pe «Românul» – cari, pe faţă sau pieziş, acuză de trădare pe unii sau alţii din membrii Adunării.” (Eminescu, *Opere*, XII, p. 434).

[98] „Medicament preservativ: *după ce vei fi citit o foaie ungurească*, să binevoieşti a-ţi spăla mânile” (Eminescu, *Opere*, IX, p. 384).

[99] „*Aceste reflecţii ni s-au impus citind* (subl. n.) o corespondenţă din Atena publicată într-un organ foarte serios din Germania, în «Gazeta generală» din Augsburg.” (Eminescu, *Opere*, XI, p. 335).

[100] „Citind nota cancelarului Kaunitz către ambasadorul austriac la Constantinopol, Thugut, scrisă acum 105 ani, la 1775, vedem liniamentele politicei tradiţionale a Austriei în Orient.” (Eminescu, *Opere*, XI, p. 359).

[101] „Este adevărat că sînt în foile guvernamentale, şi încă adeseaori, *nişte blagomanii aşa de nesăbuite* încît *e peste putinţă să le citim fără să ne cauzeze un fel de nervozitate, dar în toate cazurile nervozitatea aceasta nu se numeşte necaz, ci haz* (subl. n.).” (Eminescu, *Opere*, X, p. 386).

propensiune e proprie creatorului de literatură şi demonstrează că esenţa discursivă a publicisticii lui Eminescu este de a se constitui, de a se legitima şi de a funcţiona ca discurs prin care se problematizează identitatea specifică a altor categorii de discurs public: artistic, ştiinţific, politic, gazetăresc ş.a.m.d. În acest „discurs despre discurs" constă natura metadiscursivă a publicisticii eminesciene pe care, în studiul de faţă, o considerăm ca invariantă a poeticii gazetăreşti.

Eminescu este, fără îndoială, un gazetar retoric care a înţeles că, în practica scrisului jurnalistic, realitatea trebuie înfăţişată într-o anumită perspectivă, prin punerea ei în rama unei expuneri, adică prin plasarea într-un anumit cadru ideatic şi de limbaj care să le permită cititorilor vremii să observe cât mai limpede coloritul distinct al spuselor, faptelor şi întâmplărilor, cu lumini şi umbre deopotrivă. Fie că îl numim perspectivă, ramă sau cadru, acest model de a scrie pune în valoare faptul că articolul de presă este un basorelief[102] prin care întregul (evenimentul) este desfăcut în planuri succesive ale adâncimii. Aşa cum, în lucrarea sculpturală numită basorelief, relieful, plan de suprafaţă, se distinge de bază, plan de adâncime, deşi fac corp comun, tot astfel, în textul-basorelief, teza şi dovada, raţionamentul şi figura retorică, exemplul şi comentariul, toate sunt puse în perspectivă şi capătă adâncimi retorice diferite. Astfel, ideea şi cuvântul devin părţi ale unui întreg a cărui raţiune de a fi este de a surprinde cât mai bine contururile, profilurile realităţii examinate.

După compoziţia lor, articolele eminesciene sunt texte-mozaic. În privinţa arhitecturii lor argumentative, suntem, credem, îndreptăţiţi să le considerăm texte-basorelief. Pentru cititorul atent, articolele lui Eminescu au un model inconfundabil: mozaicul pune în valoare formele şi materiile care alcătuiesc un întreg, iar basorelieful evidenţiază contrastele şi convergenţele dintre părţile întregului.

---

[102] Tudor Vianu, „Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu" în *Studii de stilistică*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1968, p. 198-202.

Bibliografie

Izvoare

Culegere de articole d'ale lui Mihai Eminescu. Articole apărute în „Timpul" în anii 1880 şi 1881, Tipo-litografia E Wigand & C. C. Savoiu, Bucureşti, 1891

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. IX, *Publicistică*, 1870-1877, *„Albina"*, *„Familia"*, *„Federaţiunea"*, *„Convorbiri literare"*, *„Curierul de Iaşi"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. X, *Publicistică*, *1 noiembrie 1877 – 15 februarie 1880*, *„Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1989

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XI, *Publicistică*, *17 februarie – 31 decembrie 1880*, *„Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1984

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XII, *Publicistică*, *1 ianuarie – 31 decembrie 1881*, *„Timpul"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XIII, *Publicistică*, *1882-1883, 1888-1889*, *„Timpul"*, *„România liberă"*, *„Fîntîna Blanduziei"*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. XVII, *Bibliografie* (1866-1989), Editura Academiei Române, Bucureşti, 3 părţi, 1999-2008

Golescu, Iordache, *Proverbe comentate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1973

Golescu, Iordache, *Scrieri alese*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990

Pann, Anton, *Culegere de proverburi sau Povestea vorbei*. *De prin lume adunate şi iarăşi la lume date*, 2 vol., Editura Cartea românescă, Bucureşti, 1926

Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia*, ediţie anastatică, vol. VIII, Editura Scara, Bucureşti, 2004

Literatură secundară

Beniuc, Mihai, „Literatura din R.P.R. şi perspectivele ei de dezvoltare" în *Lucrările primului congres al scriitorilor din Republica Populară Romînă*, 18-23 iunie 1956, Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti

Brăileanu, Traian, *Sociologia şi arta guvernării*, ediţia a II-a, Editura „Cartea Românescă", Bucureşti, f.a.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti 1970
Călinescu, G., *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977
Cioculescu, Şerban, „Ziaristul”, Revista Fundaţiilor Regale, anul VI, nr. 7, 1 iulie 1939, p. 118-133
Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
Frisch, Helmuth, *Sursele germane ale creaţiei eminesciene*, 2 vol., Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999
Grinea, Andreea, „Mihai Eminescu gazetarul naţional”, Revista Transilvania, nr. 8-9, 2006, p. 110-113
Iorga, Nicolae, *Istoria presei româneşti de la primele începuturi până la 1916*, Atelierele Societăţii Anonime „Adevărul”, Bucureşti, 1922
Oprea, Al., *În căutarea lui Eminescu-gazetarul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983
Perpessicius, *Eminesciana*, Editura Junimea, Iaşi, 1983
Perpessicius, *Menţiuni de istoriografie literară şi folclor* (*1948-1956*), Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1957
Roller, Mihail, *Probleme de istorie. Contribuţii la lupta pentru o istorie ştiinţifică în R.P.R.*, Editura Partidului Muncitoresc Român, Bucureşti, 1951
Spiridon, Monica, *Eminescu sau despre convergenţă*, Scrisul Românesc, Craiova, 2009
Spiridon, Monica, *Eminescu. Proza jurnalistică*, Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2003
Ştrempel, Gabriel, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. I, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978
Vatamaniuc, D., *Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988
Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, *1870-1877*, Editura Junimea, Iaşi, 1985
Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, *1877-1883*, *1888-1889*, Editura Minerva, Bucureşti, 1996
Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1968
Vitner, Ion, *Influenţa clasei muncitoare în opera lui Eminescu şi Caragiale*, Colecţia Contemporanul, 1949

Abstract

The paper aims at revealing the poetics of reading that lies at the heart of Mihai Eminescu's journalistic writings. In order to argue that the large and heterogeneous body of newspaper writings displays two fundamental invariants, namely *intertextuality* and *metadiscursivity*, I outlined the means, the techniques and the strategies used by the Eminescu to build the textual representation of a reader, to relate to his empiric readers and to emphasize his own reading experience.

Din nou despre „taina” *Luceafărului*. Criptisme, obscurităţi şi fractură logică în textul antum

Rodica MARIAN
(rodi.marian@gmail.com)

Exegeza dinamică a *Luceafărului* din ultimele câteva decenii demonstrează cât de viu este încă Eminescu şi cât de adâncă este „taina” marelui poem. S-au semnalat adesea caracterul criptic[1] al poemului, fracturile sale logice, unele obscurităţi ori chiar haloul unor structuri şi sensuri încifrate „abia-nţelese, pline de-nţelesuri”, care ar deriva din forma de baladă-basm a *Luceafărului*. Unul dintre motivele care induc o astfel de seducţie mai mult ori mai puţin evanescentă îmi pare că trebuie înscris în aria influenţelor şi a afinităţilor, în special în modul de a înţelege timpul[2], problemă, de altfel, crucială a aşa-numitului caracter criptic al poemului, alături de mult comentatul final, valorizat într-un larg spectru de semnificaţii

---

[1] Carmen Negulei, *Variantele „Luceafărului”*, în: *idem*, *Studii şi eseuri*, Editura Alfa Press, Cluj-Napoca, 1995, p. 68, 76. La fel, Rosa Del Conte şi Rodica Marian îşi pun problema înţelegerii timpului ciclic din poem (voi reveni asupra acestor abordări), precum şi alţi indologi. Uneori natura temporalităţii din poem este atinsă în treacăt, de exemplu George Popa intuia un *impas* al „modului nostru de a gândi asupra timpului, mai precis al modului european de a concepe durata ca pe o curgere heraclitiană ireversibilă” (*Prezentul poetic eminescian*, în *Eminescu sau dincolo de absolut*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2011, p. 308).

[2] Carmen Negulei arăta cu temei în anii 90 că: „În argumentele Demiurgului opoziţia unic-ciclic este secundară, un simplu fundal pentru o altă pereche de termeni: eternitatea Unului / eternitatea ciclicităţii. Din unghiul gândirii tradiţionale este un sofism a accepta două tipuri de eternităţi; este vorba însă de două aspecte, şi nu de două tipuri de eternităţi.” (*op. cit.*, p. 70).

majore[3], de care nu mă voi ocupa de astă dată, din această perspectivă. Problema de înţelegere a timpului[4] pare să fie fondul ideatic implicat definitoriu în controversele privind autenticitatea ori preeminenţa versiunii Perpessicius (cea publicată de Eminescu la *Almanahul României June*) faţă de versiunea Maiorescu. Din această cauză, încă în 1987, Petru Creţia semnala câteva ambiguităţi ale textului antum al poemului *Luceafărul* (ediţia Perpessicius), cea dintâi fiind incongruenţa dintre teza diferenţei, a incompatibilităţii dintre ordinea eternului şi cea a efemerului, iar cea de a doua este numită teza eternităţii formelor sau tiparelor efemerului[5]. Fractura logică s-ar interpune între etern şi efemer prin atribuirea eternităţii şi formei umane (*s-ar naşte iarăşi oameni*), anulând astfel diferenţa. Înainte de a argumenta de ce teza incongruenţei nu se poate susţine din punctul de vedere al logicii textului eminescian, limpede exprimată în semantica sa, ci numai din cel al modului de gândire european, voi reitera unele argumente exegetice alături de concluzia la care am ajuns în cărţile mele, într-o abordare semantică a întregului text poetic, cu consecinţe asupra exegezei poemului, respectiv a sensurilor lui axiale. În esenţă, realitatea textuală a timpului ciclic din poem va fi principalul obiect al prezentei investigaţii, alături de implicaţiile degajate de aceasta în ordinea sensului global al poemului. Rezumând, voi încerca să lămu-

---

[3] În textul definitiv finalul are un caracter extrem criptic: „Ce-ţi pasă ţie, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul", care trebuie însă corelat cu versuri similare din discursul Demiurgului, cel din versiunea genuină a poemului, în speţă: „Ce-i pasă Celuia din cer / De-i plânge tu ori altul?".

[4] Antinomia clasică era şi este încă: Etern (*Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte*) şi Efemer (*Dar piară oamenii cu toţi / S-ar naşte iarăşi oameni*). E foarte limpede semantic că efemerul arată ca o perpetuitate, ca un fel de nemoarte a perisabilului continuu reluat, o nemurire a fluctualităţii.

[5] Petru Creţia, *Editarea operei lui Eminescu. Bilanţul unui veac* (VII), în „Viaţa românească", nr. 12/1978, p. 17-24. „Reiterarea ordinii eterne a lucrurilor fluctuante" (cum o numea Carmen Negulei, *op. cit.*, p. 64) îl nedumereşte şi pe Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 383. La fel vedea G. Călinescu „nişte uşi zidite ale absurdului" în încercarea de a interpreta absolutul lui Hyperion, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Bucureşti, 1934, p. 101.

resc de ce contaminarea de înaltul sentimentelor, de misterul iubirii, va fi accesibilă ca aspiraţie, ca spiritualizare, celor doi pământeni, numai în lumea Luceafărului (care este şi lumea lor construită semantic în text) şi nu în lumea lui Hyperion, care le rămâne inaccesibilă. Mai precis, voi motiva de ce exponenţiala fată de împărat (numită numai o dată în text Cătălina, marcă textuală minimalizatoare evident, apoi în final redevine *ea*) era *luceferită* de la început, apoi, în final, prin intermediul ei, Cătălin se *luceferește* cu totul, prin implorarea „farmecului luminii reci”.

Ceva din misterul perpetuu al poemului *Luceafărul* s-a putut explica prin relevarea unei alte axe filozofice de profunzime, printr-o translare a accentului de semnificaţie, într-o altă dominantă, respectiv eternitatea Unicului, care este pusă în relaţie cu eternitatea ciclicităţii, după expresia cercetătoarei Carmen Negulei. Aşadar, în esenţă aici există un singur plan, cel etern, confirmând concepţia indică despre unitatea şi veşnicia lumii. Se anulează astfel opoziţia cer-pământ, extrem de exploatată în tradiţia exegezei poemului. Argumentele acestei abordări derivă din susţinerea afinităţilor profunde ale poetului cu spiritualitatea orientală, iar interpretarea se bazează pe însuşirea dialecticii simbolului indian[6]. Deosebirea de esenţă dintre acest condensat studiu şi abordarea mea (dincolo de comuna justificare a necesităţii de a considera poemul *Luceafărul* ca o totalitate a variantelor şi de accentul semnificativ pus pe timpul ciclic[7]) este de ordin semantic, vizând menţinerea opoziţiei, care nu este secundară (punerea în antiteză este marcată textual prin câteva elemente-cheie, cel mai evident fiind *Iar tu Hyperion rămâi…*, cu corelativul final *Ci eu, în lumea mea…*). Planul considerat unic, cel al eternităţii ciclice, este numai unul dintre termenii opuşi, în sensul că acesta anulează fără dubii opoziţia preconcepută terestru-cosmic, întrucât destinul ciclic al omului şi al soarelui (***toţi***) este acelaşi: *Dar piară*

[6] Vezi Sergiu Al. George, *Limbă şi gândire în cultura indiană*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedica, Bucureşti, 1976.

[7] Ambele puncte de vedere, similare într-un fel, au apărut mai întâi sub forma unor comunicări, studiul meu în 1990, cel al lui Carmen Negulei tot în acelaşi an.

oamenii cu toţi / S-ar naşte iarăşi oameni... Din sânul vecinicului ieri / Trăieşte azi ce moarte, / Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare // Părând pe veci a răsări / Din urmă moartea-l paşte / Căci ***toţi*** *se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte...* Însă opoziţia faţă de veşnicia perisabilului – care nu moare definitiv niciodată, fiindcă natura cosmică şi cea umană, cu timpul lor ciclic, sunt în continuă reluare în timp – este clar exprimată, fiind eternitatea statică a Părintelui Ceresc şi a lui Hyperion (altă ipostază şi alt nume al eroului principal care este dezvăluit ca natură congeneră a absolutului prin lexemul *noi*): *Ei numai doar durează-n vânt / Deşerte idealuri – // Când valuri află un mormânt / Răsar în urmă valuri; // Ei au doar stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte, / Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte.*

În esenţă, opoziţia – considerată clasică în *Luceafărul* – între etern-efemer (reprezentând planurile cosmic-terestru) se dovedeşte a fi, de fapt o altă opoziţie, foarte uşor de autentificat prin argumente semantice (textul antum şi din variante), adică din totalitatea textului integral, ca o nouă opoziţie principală: ***veşnicia increatului / eternitatea ciclicităţii***. Opoziţia care se insinuase în text înainte de răspunsul Părintelui Ceresc la marea rugă a Luceafărului, respectiv distanţa despărţitoare dintre cer (Luceafărul cel *de sus*) şi condiţia omenească, este anulată de discursul „demiurgului”, prin revelarea unităţii cerului şi pământului, cuprinşi în eternitatea ciclică. Aspectul acesta al unităţii naturii cosmice şi umane (*O lege-n veci va stăpâni / Şi lumea şi atomul / Când omul prinde-a-mbătrâni / Reîntinereşte omul*), absolutizat în abordările susţinătorilor influenţei exclusive a upanişadelor, nu trebuie confundat cu anularea opoziţiei, fiindcă aceasta există textual şi ideatic şi se manifestă ca un alt contrast, reinstalat între increat şi creat, lumea creată fiind, în gândirea eminesciană din acest poem, după concepţia indică, unică şi veşnică. Însă, aşa cum şi Carmen Negulei observa, pe alte coordonate, influenţele nu sunt întotdeauna exclusive, iar Eminescu, se poate dovedi semantic, a păstrat şi dualismul în concepţia despre lume, chiar se apropie de creştinism prin dubla natură a eroului principal. Steaua, soarele şi omul nu se deosebesc ca

destin ciclic. Dar, totodată, Părintele ceresc îi arată celui pe care l-a numit Hyperion că este din stirpea celor fără început şi sfârşit, fiindcă el însuşi este „o lume-ntreagă”, „Lumină din lumină”. Părintele şi Hyperion fac parte din această „lume” care se opune, foarte clar exprimat în strofele discursului său, unei alte lumi, cea în care nu există oprire, moarte, perisabil, aşa cum credea, cum spera şi cerea Luceafărul. Condiţia lui Hyperion, ca entitate (ipostază) textuală distinctă de Luceafăr, a fost lămurită ca natură, semnificaţia retragerii sale, modul în care recuperează moartea = repaos, mai ales în capitolele IV, V, VI şi VII din *„Lumile” Luceafărului*[8]; în acest areal al problemei criptice a timpului, vreau doar să subliniez că *lumea* din final, în care cel numit Hyperion se retrage, este o lume a sufletului, a divinităţii acestuia, argumentul peremptoriu este tot semantic, întărit de variante: „Trăiţi în cercul vostru strâmt / Şi în favoarea sorţii / Căci ceea ce în *suflet simt* / E nemurirea rece”. În esenţă, Părintele îl învaţă pe Hyperion că sufletul este nemuritor, dar verbul *mă simt* din finalul textului definitiv este semnificativ pentru neîmplinirea, nesiguranţa implicată. În cea dintâi lume este o absenţă a timpului, a spaţiului şi a morţii (*nu cunoaştem moarte*), iar opusul ei este o veşnică reiterare a timpului, a spaţiului şi a morţii-renaştere, „eterna reîntoarcere”. Astfel imposibilitatea morţii este o realitate textuală, de două ori obiectivă, într-o lume în care se pun în antiteză o veşnicie absolută, increată (*Părintele ceresc* şi *Hyperion*), pe de o parte, iar pe de altă parte, în antiteză stă eternitatea formelor efemere, în care nimic nu rezistă reîntoarcerii, nici chiar moartea, care nu este nicidecum un repaos, cum spera să găsească personajul Luceafărul în *ora de iubire*. Formele efemere sunt înscrise aşadar, în semantica explicită a textului, în circularitate, în ceea ce s-a numit timpul circular al lumii create: „Dar piară oamenii cu toţi / S-ar naşte iarăşi oameni”, „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare // Părând

---

[8] Rodica Marian, *„Lumile” Luceafărului*, Editura Remus, Cluj, 1999, p. 120-226, capitolul IV: *Ipostaze ale nemuririi: Luceafărul şi Hyperion*, capitolul V: *Hyperion şi recuperarea morţii*, capitolul VI: *Obsesia timpului şi a „micului eu”*, capitolul VII: *Despre natura lui Hyperion, semnificaţia retragerii lui şi despre iubire*.

pe veci a răsări / Din urmă moartea-l paşte / Căci **toţi** se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte".

Astfel încât ceea ce-i părea unui spirit european precum Alain Guillermou ca o discontinuitate de idei, nebuloasă descriere a dezgustului de viaţă, este pentru eminescologii şi indologii atenţi la substanţa surselor o lecţie despre alcătuirea universului şi eternitatea spiritului[9]. Din unghiul meu de vedere, strofe din versiunea genuină a poemului par enigmatice spiritului european, deşi ele sunt expresiv exacte pentru mentalitatea indică, precum *Tot ce a fost, tot ce va fi / De-apururi faţă este / Şi basmul trist al stingerii / Părere-i şi poveste* ori *Căci ce e pururi faţă / E moartea din care vedem / C-a răsărit viaţă*, mai ales dacă nu sunt coroborate cu relictele lor din textul antum, la fel de lipsite de logica liniară (în tradiţie pur europeană) a timpului: *Părând pe veci a răsări / Din urmă moartea-l paşte / Căci* ***toţi*** *se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte.*

Este încă adevărat, după credinţa mea, că „taina" marelui poem, despre care vorbea Perpessicius în 1940, rămâne intactă dincolo de toate reînnoitele asalturi ale criticii şi diverselor căi de interpretare. De asemenea, cred că este întemeiat să ne raportăm la această taină, într-o oarecare măsură, prin prisma a ceea ce Rosa Del Conte numea „centrul de greutate al lumii eminesciene: adică problema şi sentimentul timpului"[10]. Această poziţie de gândire considerată primordială în universul creativ al lui Eminescu cuprinde, în esenţă, o viziune circulară a timpului, chiar dacă în cadrul ei, considerată ca mentalitate, celebra exegetă italiană discerne două atitudini ale poetului, una faţă de un timp al cerului şi alta faţă de un timp al pământului[11]. Altfel spus, interpretarea Rosei Del Conte nu părăseşte opoziţia tradiţională cer-pământ, deşi, paradoxal, se întoarce la ea după ce descoperise o cale mai profundă de a

---

[9] Cicerone Poghirc, *O sursă indiană a „Luceafărului" lui Eminescu (Katha-upanisad I, 19-20)*, în *Caietele Eminescu*, vol. IV, Bucureşti, 1977, p. 50-54.

[10] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 290.

[11] Id. ib., p. 292.

înţelege textul şi mentalitatea creatoare a lui Eminescu, în care, după accepţia mea, cosmicul nu este imaginea divinului (ci *Părintele ceresc* şi Hyperion); iar ipostaza astrală Luceafărul este, cum bine se deduce din demonstraţia Luciei Cifor, într-o lectură din perspectiva problematicii întrupării, un divin ca proiecţie al propriei lor aspiraţii, doar imanentizat[12]. Semantica textuală demonstrează semnificative contaminări între atributele Luceafărului (*lumina, farmecul*) şi cei doi pământeni, pe când ipostaza Hyperion le rămâne necunoscută, şi astfel nu poate „consfinţi" *norocul*, fiindcă textual *nu mai cade ca-n trecut*. La această interpretare voi reveni într-un final de argumentare, fiindcă „figuraţia divinului" coincide cu cele două *lumi* semantic-textuale, numite de mine Luceafărul şi Hyperion.

Antinomia născută din diferenţa de intensitate a iubirii celor doi protagoniştilor din poem va marca definitiv interpretarea Rosei Del Conte, în pofida observaţiei juste a naturii circulare a temporalităţii lumii, care ar fi produs, în consecinţă firească, altceva decât imposibilitatea întâlnirii dintre cer şi pământ, din cauza patosului inferior al pământencei. Pe de altă parte, această veşnicie impersonală care asigură eu-lui reîntoarcerile ciclice nu este nicidecum acea moarte eliberatoare, acel repaos ce ar putea aduce uitarea şi trecerea dincolo de cercul fatalităţii, aşa cum iluzoriu voia Luceafărul. Această moarte = repaos = oră de iubire, sens al morţii la care voi reveni, lămurită de fapt în *„Lumile" Luceafărului*, nu este posibilă în lumea absolutului; Luceafărul fusese botezat Hyperion, cel care devine astfel consubstanţial cu Părintele ceresc, asimilat în *noi*, n-are timp, nu cunoaşte moarte, nu are moartea-n el (într-o variantă revelatoare), iar în eternitatea lumii create, moartea este doar o trecere, ca şi naşterea, adică nu este repaos. Pentru Rosa Del Conte, veşnicia renaşterilor este „o imagine deformată a nemuririi, adică a eternului abstract", cum comenta cunoscuta exegetă vorbind de figurile limbajului eminescian, dar neaplecându-se asupra semanticii textului

---

[12] Lucia Cifor, *Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului „Luceafărul"*, în *Studii eminescologice 6*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 16, 21.

poetic al *Luceafărului*, care i-ar fi oferit argumente peremptorii în privinţa opoziţiei dintre eternitatea absolută şi veşnicia universului creat, cu timpul său ciclic, caracteristic naturii cosmice şi umane, implicit Luceafărului.

Important mi se pare să subliniez că timpul circular este atribuit de Rosa Del Conte variantelor *Luceafărului* (mai exact spus, dedus din acestea[13]) şi chiar liricii eminesciene, dar fără să-l valorifice pentru *Luceafărul*, ca text definitiv, iar, în concepţia ei, provenienţa mentalităţii respective este o răsfrângere a tradiţiei culturale răsăritene, ca venind din sursa unei gnoze receptate prin filieră autohtonă[14]. Aşadar, acel *toţi se nasc spre a muri*... rămâne neexplicitat, în sensul că nu se justifică semantic deloc, nu există vreo diferenţă între timpul cerului şi cel al pământului (vezi paralelismul: ... / *S-ar naşte iarăşi oameni* = ... *S-aprinde iarăşi soare*). Cu atât mai mult cu cât în paralelismul evident în textul definitiv între cosmos (soare) şi oameni, variantele includ şi timpul categorial, altfel spus circularitatea este înscrisă şi în destinul timpului însuşi: *Să piară timpul înnecat / În văi de întuneric / El s-ar renaşte luminat / Ca să se-nvârtă sferic*. Aşadar, circularitatea este legea

---

[13] Timpul circular (atât de invocat de Rosa Del Conte) şi veşnica reîntoarcere are în varianta genuină A nenumărate formulări care par numai fanteziste, dar reflectă reuşit ideea perenităţii lumii create (chiar dacă exegeta nu iese din prejudecata misogină a interpretării poemului finit), îi prilejuieşte Rosei Del Conte observaţii de o deosebită subtilitate privind viziunea circulară a timpului, înţeleasă ca o temporalitate ce se reînnoieşte mereu, ca o permanenţă: *Oricât de veşted ar şi fi / La vară-n floare-i pomul / Când omul prinde-a-mbătrâni / Rentinereşte omul / Dacă tăria s-ar negri / De vijelii rebele / Şi dacă stele-ar peri / S-ar naşte iarăşi stele.* Prima strofă citată de Rosa Del Conte are, în opinia mea, o variantă şi mai percutantă pentru ideea unităţii Universului creat ori increat: *O lege-n veci va stăpâni / Şi lumea şi atomul / Când omul prinde-a-mbătrâni* [...]; şi: *Din chaos toate-au apărut / Şi se întorc în chaos, / Cum din repaos s-au născut / Ea tinde la repaos)*, *Tu crezi în stele şi în sorţi / Ca-n basme-a tinereţii / Când viaţa biruie pe morţi / Şi moartea-i muma vieţii. (Natura n-are ieri şi azi / Şi lumea n-are goluri) Brahma... Tu crezi în stele şi în sorţi / Ca-n basme-a tinereţii / Când viaţa biruie pe morţi / Şi moartea-i muma vieţii.* Alte variante expresive, convergente: „Basmul trist al stingerii / Părere-i şi poveste”, „Zadarnic lumea de păreri / S-arată trecătoare / Chiar soarele pierind din cer / Din nou s-ar naşte soare”. Şi, mai lămuritor: „Au nu sunt **toate**-nvelitori / Fiinţei ce nu moare?”.

[14] Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 141-160.

universului viu, o eternitate a naşterii-moarte-renaştere, concepţie care se explicitează mai cu claritate în gândirea antică indiană (hindusă), unde există şi fundamentul de unitate şi veşnicie a lumii create. (Dar, pe de altă parte, însăşi ideea incompatibilităţii este hindusă, adică ideea de dharma, „terme traduit en général, de manière assez approximative, par les notions européennes de «loi», «religion» et même de «vertu»”[15], după cum demonstrează pătrunzător Cicerone Poghirc). Ceea ce concordă în abordările (destul de semnificative numeric) care au la bază structura sufletească a poetului ca fiind profund consonantă cu cultura indiană şi cea a Rosei Del Conte, aceasta din urmă contrasă pe filiera gnozei răsăritene (influenţată de fapt de gnoza indică) sunt atributele esenţiale al lumii, care este veşnică, unitară, dar nu increată. În mod antinomic lumea la care ajunge Luceafărul şi în care trece în *uitarea oarbă*, devenind apoi Hyperion, este veşnicia *nefiinţei* atotputernice, totodată şi natura lui Hyperion, care nu *are moartea-n el* („Hyperion care răsai / Străbătător de toate, / Tu care-n tine moarte n-ai / Cum cei ce nu se poate?” O. II, p. 447), veşnicie fără început şi sfârşit, care *nu cunoaşte moarte*, dar nici viaţă, respectiv nici *timp,* aşa cum am demonstrat în capitolele V,VI şi VIII ale *„Lumilor” Luceafărului*.

Întrucât logica textuală a argumentelor *Părintelui ceresc* se construieşte pe o opoziţie limpede exprimată, se pune problema caracterului criptic al poemului, mai întâi pe coordonata unităţii dintre absolut şi relativ, în sensul că cele mai abundente explicitări ale refuzului la marea cerere a Luceafărului sunt, în textul poetic integral, cum spuneam, cele care îi dezvăluie eroului principal că moartea nu este definitivă, de aceea am numit acest tronson ideatic un reper semantic, reprezentat şi concentrat în sintagma *„moartea-i muma vieţii”* (O. II, p. 386). În al doilea rând, ceea ce rămâne suspendat, dincolo de nondiferenţa cer-pământ, este tocmai noua opoziţie fiinţă (natură şi om) şi nefiinţă (demonstrabilă semantic, al *nefiinţei adăpost*, cum am văzut), creat-increat, care, în funcţie

---

15 Cicerone Poghirc, *L'idee centrale du poème „Luceafărul” et la notion hindoue de „dharma”*, în idem, *Eminesciana*, Paris, 1989, p. 6.

de justificările ei ideatice, sursologice ori textuale, ar putea risipi aşa-numita „discontinuitate” (una dintre etichetele fenomenului criptic) a poemului *Luceafărul*.

Pe această linie de interpretare nu se poate justifica superioritatea axiologică conferită lumii de sus şi precaritatea celei de jos (argumentele textuale care o contrazic sunt peremptorii), concluzie în cheie pur tradiţională şi filistină (cum ar zice C. Noica). Dacă C. Noica răstoarnă ecuaţia romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins, considerând-o o platitudine pentru marea şi tulburătoarea problemă a poemului eminescian, argumentând în sensul că nefericirea geniului este de ordin ontologic, iar tânăra fată de împărat este statornică şi senină în iubirea de absolut, cariera acestei presupuse înţelegeri alegorice nu a fost totuşi compromisă, ea insinuându-se subtil în foarte docte şi sensibile analize mai noi. Confuzia majoră a Luceafărului este dorinţa lui care asimilează ora de iubire şi repaosul desăvârşit, care, în chip de moarte, nici nu există.

Elementul principal al noii interpretări propuse este argumentarea unei alte înţelegeri a sensului profund al poemului, în locul tezei geniului neînţeles de omul limitat şi această repudiere a unei istorice crunte banalităţi romantice[16] porneşte de la „falsele interpretări” chiar ale celebrei notaţii a lui Eminescu asupra poveştii pe care-o poetiza[17] în *Luceafărul*. Această superficială, „proastă citire” a alterat fondul tematic al poemului însuşi, reducându-l la platitudinea romantică a aspiraţiei către un ideal de neatins, ceea ce conduce la un sentiment stingheritor[18], spune C. Noica. În esenţă, demonstraţia

---

[16] Constantin Noica, *„Luceafărul” şi modelul fiinţei*, în idem, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

[17] Este vorba de notiţa de pe fila 56 a manuscrisului 2775^B, reprodusă de Perpessicius în *Opere*, volumul II, Bucureşti, 1943, p. 403-404. Eminescu scria „[...] Înţelesul alegoric ce i-am dat [poveştii Luceafărului] este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ **nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit**. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric”.

[18] C. Noica, *op. cit.*, p. 98.

este pertinentă fiindcă citeşte cu accentele cuvenite notiţa eminesciană, iar apoi argumentează cu textul poemului ideea că vina nereuşitei întrupări a generalului în fiinţă este chiar a acestuia, fiindcă nu-şi poate depăşi natura ontologic marcată de nefericire.

Nefericirea ontologică a geniului este, pe de altă parte, o coordonată reprezentativă a liricii eminesciene, inclusiv în poemul *Luceafărul*, după cum arătam alteori[19], fiind suferinţa generalului de a nu putea prinde fiinţă, în termenii lui Noica. În alţi termeni, corelativi semantic cu celebrul poem, geniului îi este dat să simtă totdeauna *durerea unei vieţi eterne*, iar această simţire se reflectă ca limită numai în cazul relaţionării cu nelimita dăruirii de sine, emblematic înscrisă în senina aşteptare a Cătălinei, ceea ce contrazice izbitor optica superiorităţii geniului. În fond, C. Noica transferă vina neîmplinirii fiinţei în „orbirea" Luceafărului, care nu vede „deschiderea" atât de curată „în întinarea ei chiar" a făpturii individuale, care vrea, şi în final, „iubirea *cealaltă*"[20].

În termenii filozofici ai devenirii întru fiinţă, geniul ar fi aşadar marcat de tragismul acestei neputinţe, ceea ce poate trimite la interpretarea dată poemului de Ioana Em. Petrescu, cea a menţinerii prin gândire a lumilor în fiinţă, mai bine zis în aceasta ar consta tragismul Luceafărului. Doar că, în înţelegerea mea, cel care răspunde la ultima invocaţie a Cătălinei nu mai este Luceafărul, ci Hyperion, cel care a devenit conştient de sine, împreună cu noul său nume, cel care devine împăcat cu lumea sa întreagă, lume a singurătăţii senine; astfel el rămâne în această lume a generalului, care-i este acum suficientă, precum şi fata de împărat rămâne în lumea contingenţei. În esenţă, îmi pare că statornicia întru aspiraţie a Cătălinei o ridică întru seninătate, cu toate că nu ştie despre Fiinţă, cum spune Noica. Tot astfel, aş putea sublinia că noua ipostază a Luceafărului care este Hyperion, „cel pe deasupra mergător, cel ceresc" (după înţelesul etimologic al numelui), se ridică întru seninătate, fiindcă ştie de Fiinţă, dar nu este nefericit, se

[19] Rodica Marian, *„Lumile" Luceafărului,* ed. cit., p. 88, 157, 207 etc.
[20] C. Noica, *op. cit*., p. 106.

simte „rece” în *suflet* (în variante *în suflet = în lumea mea*), ceea ce explică acţiunile sale, adică, *nu mai cade ca-n trecut*.

De asemenea, valorizarea axiologică în timpul ceresc a absolutului, a înaltei simţiri, ca atribut exclusiv al figurii astrale din poem (Luceafărul ca personaj) se schimbă definitoriu dacă se pune accentul semnificativ necesar pe paradigme ca „farmecul sfânt” şi „dorul de moarte”, de altfel chei de boltă în lirica eminesciană, care apar în textul poemului exclusiv în „vorbirea” Cătălinei şi apoi a lui Cătălin: „farmec sfânt”, „orizont nemărginit / Singurătăţii mării”, „dor de moarte”, „farmecul luminii reci”, „visul din urmă”. Pe această coordonată, răsturnările de perspectivă în reinterpretările *Luceafărului* au fost începute de C. Noica în 1978, prin accentul pus pe nefericirea ontologică a geniului şi salvarea de puţinătate sufletească a tinerei fete de împărat, care este statornică şi senină în iubirea de absolut. Consonante cu aceste schimbări în semnificaţia profundă a poemului, cu sensul „alegoric” dat de poet poveştii Luceafărului (aşa cum a fost acesta citit de C. Noica) sunt scrisorile trimise de poet Veronicăi Micle şi aduse la lumina tiparului prin publicarea corespondenţei inedite Mihai Eminescu – Veronica Micle de Cristina Zarifopol-Illias în anul 2000[21].

Petru Creţia extrage esenţa poemului şi a lumii întregi a *Luceafărului* din temeiurile sale lirice şi nu din scenariul de idei (alegoric) şi ajunge la afirmarea faptului că poemul este pătruns „de una dintre cele mai adânci tristeţi ale fiinţei”,

---

21 *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*, Scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea, ediţie îngrijită, transcriere, note şi prefaţă de Cristina Zarifopol-Illias, Polirom, 2000. Într-o scrisoare revelatoare a lui Eminescu către Veronica regăsim aceeaşi adâncă introspecţie: „Astfel, viaţa mea, ciudată şi azi şi neesplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are nici un înţeles fără tine. Nici nu ştiu de ce eşti parte întregitoare a tuturor gândurilor mele, nici mă preocup s-o ştiu, căci nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură neesplicabilă [...]. Tu nu m-ai făcut **fericit, şi poate că nu sunt capabil de-a fi**, tu nu m-ai făcut nici atât de nefericit încât să mă nimicesc, dar ceea ce era mai adânc ascuns în sufletul meu privirea ta le-a scos la lumina zilei. Văzându-te, am ştiut că tu eşti singura fiinţă din lume care în mod fatal, fără să vrea ea, fără ca eu să voiesc, are să determineze întreaga mea viaţă”.

aproape, aş zice, de coordonata plutonică conferită de I. Negoiţescu postumelor. În privinţa instalării hibride a poemului eminescian în idee, cum am mai spus, Petru Creţia reproşează expresiei celei mai elaborate a „inaccesibilităţii şi a incompatibilităţii” o dublă adulterare „de resentimente exterioare ei şi de confuzia dintre geniu şi entităţile eterne”. Observaţiile sunt justificate în privinţa resentimentelor, dacă le interpretăm în cheie romantică, iar în ceea ce priveşte confuzia lui Eminescu am lămurit, poate, întreaga problemă prin dubla natură a Luceafărului-Hyperion. Curios este însă faptul că analistul promotor al tristeţii cosmice şi al durerii celei adânci a fiinţei (confină poate cu nefericirea ontologică a geniului, nu a sensului alegoric schopenhauerian, geniul neînţeles de muritori) se lasă sedus şi de acea muzică „senin-amară a sinelui adânc”, pe latura ei luminoasă, fiindcă observă ceva asemănător cu zvonul ordinii din concluzia lui Noica: „Există în Luceafăr, fără ştirea lui, puterea unei prezenţe cosmice atât de mângâietor intense, încât, sub raza lui, lumea de jos este sanctificată. [...] Ceva care poate lăsa în suflet fie şi numai pentru o vreme, semnul luminii lui şi o chemare care cheamă dincolo de noroc şi dincolo de împlinirile lui”[22]. Toate acestea *nu* pot fi determinate de trăsătura fundamentală a temeiurilor lirice, fiind rezultatul firesc al construcţiei sensului, la care contribuie deopotrivă structura epică, basmul, acţiunile, metaforele, numele, semantizarea timpului, în mod special, şi ele nu se pot separa de expresia textuală.

Tot un fel de răsturnare a perspectivei valorizante tradiţional romantice se poate întâlni şi într-una dintre cărţile de exegeză eminescologică (apărută în 1989) ale lui George Popa, care, în modul său propriu de „libertate metafizică”, ajunge, la un moment dat, la o concluzie ce se apropie ideatic de Noica, de salvarea Cătălinei din nimicnicie, fără să prevaleze numai personajul feminin (se ştie că la Noica, Cătălin rămâne „o făptură de tină şi de rând”). Lui G. Popa i se pare că „în *Luceafărul* balanţa dintre imanent şi transcendent, dintre

---

[22] Petru Creţia, *Eminescu editat şi comentat de Petru Creţia*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 39, 40.

uman şi suprafiresc înclină către sfera omenească… nu depreciază omenescul, ci dimpotrivă îl glorifică” şi astfel *Luceafărul* „apare drept poemul reabilitării contingentului omenesc în raport cu lumea fantomatică a ideilor eterne, concept căruia îi este aservit de două milenii cultura europeană”[23]. Condiţia ontică preferată este cea a perisabilului, a vieţii, fiindcă suprafirescul, numenalul, arhetipalul, eternul, absolutul nu poate trăi nicidecum *acel farmec sfânt* al iubirii, al misterului, „extatica poeziei”, cum o numeşte acest analist eseistic[24]. Iar, în contrast cu această vie, pulsatorie, bogată în simţiri condiţie a umanului, la George Popa „astralul, transcendentul [care] nu are conţinut, sărăcia sa ontologică apare evidentă în raport cu feeria lumii noastre”. Ceea ce poate totuşi nedumeri este faptul că, menţinând ideea contrastului ontologic, alături de cel axiologic, cu câteva pagini înainte, contingentul şi absolutul, efemerul şi eternul par să-şi reocupe milenara valorizare opozitivă de tip european (romantic, mai ales), în sensul că pământeanca ignoră absolutul, unicitatea iubirii, nefiind capabilă „să se interfereze cu tărâmul nemuririi…, să fiinţeze *în veci de veci şi rânduri de vieţi* în spirit”[25].

Pe de altă parte, George Popa ajunge la concluzia că cele două temporalităţi din poem sunt incompatibile, după ce subliniază că Eminescu a încercat să sintetizeze cele două forme ontologice de timp, iar depărtarea lor polară din final confirmă imposibilitatea depăşirii graniţelor, idee finală asemănătoare cu multe alte perspective de analiză, de pildă cu cea a lui Cicerone Poghirc, care arăta, de asemenea, că ideea fundamentală a *Luceafărului* este incompatibilitatea de destin dintre Hyperion şi Cătălina. Menţinerea prioritară a antinomiei timpului din poem, a contrastului ontologic, antrenându-l şi pe cel axiologic (uneori), confirmă ecuaţia tradiţională antitetică efemer-etern[26], însă de această dată, opoziţia conservă şi eternizarea

---

[23] George Popa, *Prezentul poetic eminescian*, în *Eminescu sau dincolo de absolut*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2011, p. 310.

[24] Id. ib., p. 312.

[25] Id. ib., p. 289.

[26] Id. ib. p. 227.

astralului, transcedentalizarea[27] lui, procedând similar cu toate poziţiile interpretative care nu au sesizat timpul ciclic din poem.

Curios şi interesant este însă faptul că George Popa sesizează, oarecum în treacăt, faptul important că impasul de a gândi asupra timpului (respectiv a ceea ce, în opinia mea, determină caracterul criptic al *Luceafărului*) s-ar putea explica prin distanţa dintre modul european de a concepe durata ca pe o curgere heracliteană ireversibilă şi gândirea hindusă, în care timpul „are un mers în cerc". Autorul eseist nu citează concepţia Rosei Del Conte despre timpul circular eminescian şi nici nu foloseşte sursele gnozei autohtone, mai curând, în ceea ce-l priveşte, această intuiţie are legătură cu cunoaşterea upanişadelor, din care citează, cu justeţe, în alte zone ale comentariilor sale eminescologice. Oricum, intuiţia sa nu este întemeiată semantic şi nici urmată de argumente din textul ori variantele *Luceafărului* şi este abandonată în favoarea ideii unui „impas al timpului însuşi", care ar da seamă de fondul de idei al poemului, înţeles ca impas al ambelor forme ontologice de timp, ca alternative ontice, ce nu satisfac axiologic la modul absolut exigenţele poetului, insatisfacţie, de altfel, funciară eminescianismului. În principiu, cred că această idee poate fi în acord cu ceea ce Noica înţelegea prin nefericirea ontologică a geniului, dar, după lectura mea, în semantica textului poetic integral „profunda melancolie constitutivă erosului eminescian", cum o exprimă adecvat Lucia Cifor, se nuanţează gradual în cele trei *singurătăţi* din finalul poemului.

Fără o legătură directă cu categoria timpului din poem, dar importantă prin consecinţele înverşunat statornice ale mentalităţii geniului neînţeles, trebuie amintite şi exegezele care, cu totul paradoxal, reafirmă puţinătatea sufletească a Cătălinei, observând totuşi cu temei că paradigme ca „far-

[27] Ca în majoritatea abordărilor exegetice ale Luceafărului, timpul hyperionic este asimilat cu cel al Luceafărului, cu esenţa ontică a geniului, de aceea această conştiinţă exterioară lumii este „incapabilă de a se întrupa" (George Popa, *op. cit.*, p. 309). În legătură cu întruparea imposibilă pentru Hyperion voi relua discuţia în legătură cu lectura hermeneutică propusă de Lucia Cifor, din perspectiva căreia se poate dezambiguiza figura divinului semantizată în poem.

mecul sfânt" şi „dorul de moarte" sunt chei de boltă în lirica eminesciană, dar, curios, apar în *Luceafărul* numai în vorbirea Cătălinei. De pildă, Svetlana Paleologu-Matta[28] susţine inflexibil că nu-i pot fi atribuite pământencei, fiindcă ea este incapabilă de o atare elevaţie şi înţelegere. La fel de exclusivist a fost şi C. Noica nu în privinţa Cătălinei, ci în dezaprecierea lui Cătălin, neluând în seamă „vorbirea" lui din scena finală atât de pătrunsă de fiorul desăvârşirii: „Revarsă linişte de veci / Pe noaptea mea de patimi". În schimb, Dan C. Mihăilescu[29] absolutizează personajul Cătălin, ridicându-l la statutul de personaj principal şi observând, pe urmele altor exegeţi (oarecum mai ponderaţi, în parte necitaţi, L. Galdi, G. Munteanu, Şerban Cioculescu), schimbarea totală din ipostaza finală a eroului, transfigurarea lui tristanică. De aceea, Cătălin din scena de după cucerirea iubitei rosteşte cea mai pură cantilenă eminesciană de dragoste, cuceritorul este tulburat de nelinişte *post festum* şi este, cu argumente, caracterizat de Dan C. Mihăilescu ca fiind un Cătălin „hyperionizat", ceea ce în interpretarea mea este înlocuit prin *luceferire*. Pe de altă parte, Dan C. Mihăilescu n-o salvează pe partenera lui pământeană de precaritate, necorelând *liniştea de veci* din cantilena sa cu *dorul de moarte* al Cătălinei. Dan C. Mihăilescu nu diferenţiază, la fel cu toţi analiştii poemului, cele două feţe (ipostaze textuale) ale eroului principal, astfel încât contaminarea de misterul pătimaş al „cerului" primeşte numele *hyperionizare*, înţelegându-se în acest proces acţiunea (textuală) a Luceafărului-Hyperion asupra celui numit la un moment dat Cătălin. Lectura „devenirii prin privire" rezervă Cătălinei rolul intermediar prin care energia vizuală astrală se transmite partenerului ei pământean, deşi, în viziunea mea, cu argumente textuale, frumoasa fată de împărat, ca exemplaritate umană a fiinţei meditative, era de la început *luceferită*, fiindcă *privea în zare cum pe mări*..., avea integralitatea dorului, *de inimă* şi *de*

---

[28] Svetlana Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1994, p. 123.

[29] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 125-139.

suflet, în ochii partenerului pământean *stă pe gânduri totdeauna*. Una dintre constantele ei rămâne „concentrarea în văz”, fiindcă şi la final, *îmbătată de amor*, deci într-o stare de graţie: *Vede Luceafărul*. În „lumea” semantic posibilă a Luceafărului intră şi oamenii (Cătălin-Cătălina), cum am mai arătat, fiind cuprinşi împreună în timpul veşniciei ciclice: *Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte*. Un alt atribut semantic comun este, fără îndoială, *vederea, privirea* (*Îl vede azi, îl vede mâini... Vedea ca-n ziua cea dentâi...* etc.) şi, mai ales în variante, mulţimea ocurenţelor verbelor *a vedea* şi *a privi* legate atât de Luceafăr, cât şi de fata de împărat este impresionantă (exemplu semnificativ: *O vede luni şi săptămâni...*)[30].

Cu excepţia unor puţini cercetători, la care fie prevalează influenţa predominantă a dialecticii simbolului indian, în care eternul este simultan distinct şi indistinct de efemer, adică timpul este unic, concepţie în care imposibilitatea întâlnirii dintre terestru şi cosmic nu e fundamentală[31], fie că adoptă interpretarea care vede în Luceafărul, ca singură sursă, versificarea basmului lui Kunisch[32], în al cărui filon intră de fapt un *Grund* metafizic cu îngroşate elemente de origine gnostică, celelalte exegeze acceptă, în genere, pentru poem, un fond filosofic dualist ori un complex de concepţii, în care dualismul nu lipseşte. Astfel, în mod firesc se configurează o constantă concluzie a separaţiei finale între principiul absolut şi cel relativ, sub aspectul incompatibilităţii dintre cerul astral şi pământ. Neaşteptat, pentru premisele gnostice, în cazul lui D. Caracostea, este extrema radicalizare a separaţiei, pe cunoscuta axă axiologică verticală, în care umanul rămâne pe

---

[30] Sunt elocvente articolele respectivelor cuvinte din Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul Luceafărului eminescian*, Editura Ideea europeană, Bucureşti, 2007.

[31] Precum, de exemplu, Carmen Negulei, *op. cit.*, p. 72. În ultimul capitol din *„Lumile” Luceafărului*, intitulat *Mentalitate indică şi filosofie upanişadică în textul integral al poemului* subliniam şi eu dominanta filosofiei indice în versiunea genuină, numită versiunea A de Perpessicius, fără s-o corelez constant cu textul definitiv al poemului.

[32] Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 73.

poziția cea mai joasă, iar divinul în capătul de sus, deși mitul iubirii între un nemuritor și o muritoare ar fi putut apropia aprioric extremitățile axei.

Efemeritatea ca veșnicie ciclică, înțeleasă de mine în perimetrul unității naturii, contrazice acest filon magistral de idei, fiindcă contaminarea cer-pământ este semantic dovedibilă prin fenomenul numit *luceferire*, contactul între atributele luminii astrale și condiția oamenilor realizându-se prin *vedere*. Privirea îndelungă îndeamnă la visarea trează (la *starea pe gânduri*, la *farmecul sfânt al nopților* provocat de intensa lumină astrală, deasupra *singurătății mării*), dar este și pragul viselor din somn ale eroinei, în care Luceafărul este implorat să coboare, și el vine în formele celor două epifanii. Metamorfozele din cele două vise din somn (*o urma adânc în vis*, *ea vorbind cu el în somn*, *ea trebui de el în somn…*) sunt *întruchipări* și nu *întrupări*, după cum pertinent demonstrează Lucia Cifor, din altă perspectivă decât interpretarea mea, referindu-se la „figurația divinului”, într-o convingătoare lectură hermeneutică a *Luceafărului* ca „fascinantă poveste a desăvârșirii ființei umane prin iubire”[33]. Așadar, incompatibilitatea dintre astral și uman nu se poate susține semantico-poetic, nici hermeneutic, fiindcă „mântuirea prin iubire este o realitate *realizată și realizantă* doar în poemul *Luceafărul*, așa se poate explica „hyperionizarea” (sau „luceferirea”) lui Cătălin, ca și spiritualizarea întregii naturi” în secvența ultimă a poemului. Ceea ce-am spus până aici în privința lui Cătălin, cel de după cucerirea fetei (și despre care voi mai adăuga argumente), îndreptățește calificarea fenomenului contaminării semantice numai sub numele *luceferire*. Așadar, celebra formulă a inaccesibilității și incompatibilității dintre naturile antrenate în povestea Luceafărului, care, spune Petru Creția, ar fi amenințată de o fractură logică, nu se poate susține, cel puțin în primul ei element, inaccesibilitatea dovedindu-se a fi contrazisă, dezambiguizată. Totodată, această transfigurare tulbură-

[33] Lucia Cifor, *Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului „Luceafărul”*, în *Studii eminescologice 6*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2004, p. 7-21.

toare a *vicleanului copil de casă*, devenit pătimaşul nesigur şi dornic de înveşnicirea iubirii, în scena îmbrăţişării celor *doi tineri singuri* din finalul poemului, fiind o evidentă marcă a *luceferirii* sale depline, este şi o semnificaţie ce poate accede la sensul global al poemului.

În acelaşi timp, incompatibilitatea dintre divin şi uman rămâne intactă până la finalul poemului, Hyperion fiind faţa revelată (textualizată astfel, „faţa ascunsă”, cum i-a spus Zoe Dumitrescu-Buşulenga) a absolutului, aşa cum i-a revelat-o prin nume (*hyper-eon*, cu înţelesul etimologic „pe deasupra mergătorul”) *Părintele* ceresc. Ipostaza numită Hyperion este definită în răspunsul aşa-numitului Demiurg (în versiunea definitivă şi în variante) ca *lumină din lumină*, *adevăr din sânul meu*, *puterea mea*, *cuvântul meu dintâi*, *a treia parte din eternul meu întreg* etc., dar, cel mai important mi se pare, din unghiul de vedere al problemei urmărite aici, că această identificare se configurează semantic în text şi printr-un **contrast al lui Hyperion cu astralul,** acesta din urmă fiind reprezentat de luceafăr sau soare; Hyperion este neschimbător, static, în antinomie puternic expresivă (deşi mai încifrată, nu foarte evidentă) cu devenirea ciclică a astralului: *Hyperion rămâi oriunde ai apune* faţă de *Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare* (în variante *Şi dacă stele-ar pieri / S-ar naşte iarăşi stele*). Ambele forme de definire conturează, alături de distihul în care Hyperion este asimilat prin *noi* cu statutul Creatorului: „Noi nu avem nici timp, nici loc / Şi nu cunoaştem moarte”, natura diferită a ipostazei Hyperion faţă de Luceafăr. Lucia Cifor statuează sub numele Hyperion ceea ce numeşte *o figură a divinului* „de dimensiuni mai degrabă creştine, cu toată infuzia de elemente gnostice”[34]. Sublinierea mea constă doar în observaţia că figura aceasta nu este reîntregita faţă dublă a personajului numit în multe exegeze Luceafărul-Hyperion, ci este noua faţă a Luceafărului, cea botezată prin primul cuvânt în text al celui invocat prin „părinte”, aşa cum, de fapt, şi hermeneuta revine în cursul demonstraţiei, precizând că demersul ei se referă, mai ales, la

[34] Id. ib., p. 13-14.

cea de-a doua figură a divinului, respectiv la ipostaza Hyperion. Spun aceasta fiindcă Lucia Cifor nu se referă la prima ipostază a eroului titular decât implicit, analizând apariţia în text a aşa-numitelor epifanii, care sunt bine definite ca nişte *întruchipări* şi nu *întrupări*, cum se spune uneori greşit. Caracterul evanescent, părelnic al apariţiilor visate şi refuzate de tânăra fată de împărat este evident şi adesea supralicitat, precum este abundent exploatat în critica poemului fiecare element constitutiv al acestor două apariţii extrem antinomice, atât prin natura lor, cât şi prin reacţiile provocate celei care visează. Întruchipările Luceafărului din vis ar fi interesant de reintrodus, ca antinomii, în seria celor dezvoltate de „lumile” posibile ale poemului.

Continuându-şi cercetările privind semantizarea ideii divinului, în demonstraţia citată mai înainte – care vizează o hermeneutică integrală a textului poetic eminescian – Lucia Cifor acceptă cele două *lumi* semantic-textuale, numite de mine „lumea posibilă” a Luceafărului şi o alta, cea a lui Hyperion, ca „proiecţii de ontologii diferit structurate”, care „se confirmă şi din perspectiva identificării lor prin mărcile specifice ale figuraţiei divinului şi într-un caz şi în celălalt”[35]. Din punctul meu de vedere, figura divinului se poate dezambiguiza în poem prin asumarea consecinţelor evaluative ale sintagmei extrem rezumative a narativului poetic: Luceafărul devine Hyperion. În primul rând, destinul lui Hyperion face imposibilă cruciala *întrupare din iubire*, imperios cerută de excepţionala fată în cel de-al doilea vis. Dacă se ţine seama de ceea ce Lucia Cifor numea *imanentizarea* divinului, ca o substituire a problematicii creştine a întrupării, în poemul eminescian, în cele două secvenţe din final, se clarifică atât *luceferirea* cuplului de îndrăgostiţi şi a cadrului feeric al scenei, cât şi zădărnicia coborârii în lumea existenţei a celui care, devenit Hyperion, îşi descoperise adevărata condiţie, o lume interioară de altfel, suficientă sieşi (*în suflet simt*...), o lume a nefericirii asumate cu seninătate. Prin urmare, textual şi la nivelul semanticii poetice, faţa hyperionică ca divinitate

[35] Id. ib., p. 15.

nu este accesibilă muritorilor, de aceea cel implorat la final să binecuvânteze, de data aceasta, norocul, *nu mai cade ca-n trecut*, semn că este altul, devenise Hyperion (naratorul îi folosește de două ori acest nume), deşi pare a fi pentru eroină tot Luceafăr, păstrând şi ceva din atributele de lumină ale aceluia: *el tremură ca alte dăţi*.

Avem deci un divin imanentizat generalizat în poem şi un divin transcendent absent, primul fără filiaţie cu al doilea, după demonstraţia Luciei Cifor, la fel cum am încercat să susţin că avem în poem un timp al „lumii" Luceafărului (al naturii cosmice şi al naturii umane), ca o veşnicie a morţii-viaţă, şi o absenţă a timpului, a vieţii şi a morţii, Hyperion ca o conştiinţă exterioară lumii şi care astfel este „incapabilă de a se întrupa". Nu cred însă că se verifică semantic extinderea divinului imanentizat în ultima replică a lui Hyperion, semnificaţia retragerii sale este prea complexă pentru a o rezuma în acest context al „figurii" divinităţii. În general, în ultimele şase versuri, Hyperion ajunge la acea simţire a lumii sale interioare, a sufletului său nemuritor ca o *lume întreagă*, care este o conştientizare de sine împăcată cu sine, din unghiul de vedere al celui care este „pe deasupra mergătorul", şi care nu se poate compara cu suferinţa nesaţului iubirii (cam asta *vedea de sus* Hyperion), fiindcă cel transformat în Hyperion a atins cunoaşterea soteriologică, compensatoare şi senină a legii: *Şi adevăru-l vei spori / Şi tu de-i recunoaşte / Că toţi*... Diferenţa esenţială dintre cele două „lumi" semantice nu este numai distanţa între mişcare şi nemişcare, ci şi distanţa dintre energia învestirii cu aspiraţie de spiritualizare, o proiecţie de divinizare a iubirii, pornită dinspre om spre simbolica stea (cu misterioasa ei lumină din înalt), şi retragerea din vârtejul veşnicei fluctuaţii, a veşnicei treceri care nu poate desăvârşi şi nici absolutiza nimic, nici moartea, nici iubirea.

Pe de altă parte, în percepţia mea, Luceafărul ca „figură" semantic-textuală nu justifică atributele divinităţii, el rămâne în convenţia semantică explicită a poveştii o stea, cu *raze*, atributul său principal este *lumina*, apoi acţiunile sale sunt dinamice: *răsare*, *stăluce*, *s-aprinde viu*, se reflectă în oglindă ca *luminiş* care *se revarsă*, *se aprindea mai tare*, în fine, *se*

stinse cu durere. Steaua, ca alegorică „figură” (plurivoc simbolică) este parte din povestea întruchipării patosului şi al erosului gnostic, în sensul în care la Eminescu acesta are un caracter funciar, cum bine se spune, în registru melancolic[36]. Astfel, ipostaza textuală Luceafărul, judecată din perspectiva divinului nu poate fi decât proiecţia erosului ca supremă spiritualizare a umanului însetat de absolut şi înfricoşat de perisabil. În demonstraţia Luciei Cifor, în analiza scenei fermecătoare din codru, se reiterează ideea logodnei sufletului eroinei cu cerul, idee concordantă cu portretul eroinei susţinut de mine, nu numai ca fiinţă exemplară, reprezentativă, ci şi profund meditativă, şi care, dilematică fiind pe parcursul evoluţiei poemului (mai ales în confesiunea trează), este, la începutul şi la sfârşitul poemului, dornică de integralitatea marii iubiri, prin intensitatea dorinţei ce *împle şi inima şi sufletul*. Eroina poemului este pătrunsă de farmecul cerului mai ales noaptea, ziua stă pe gânduri şi se caracterizează prin statornica ei privire în sus. Mai trebuie să adaog aici acordul meu în favoarea ideii că tânăra avea iniţiativa iubirii (susţinută de unii analişti), iar Luceafărul era pasiv, *aştepta* doar ca ea să-l cheme în vis, acolo unde, tot în proiecţia dorinţei fetei, Luceafărul poate ajunge la intensitatea lui *cât te iubesc de tare*.

În acest areal de idei, mântuirea gnostică prin divinizarea iubirii, considerată atât de eminesciană, poate pe deplin justifica o „desăvârşire a fiinţei umane prin iubire”, cum spune Lucia Cifor. Ceea ce vreau să accentuez prin fenomenul *luceferire*, detaşându-l de hperionizare, respectiv luceferirea este concordantă cu un divin imanentizat şi care divin, evident, „nu are nici o filiaţie cu divinul transcendent”. Aceasta fiindcă Hyperion şi *Părintele* ceresc, ca figuri textuale, cu tot ce conţine discursul-răspuns al celui invocat prin Doamne – nu au nici o rezonanţă semantică cu ceea ce spun ori fac muritorii, nimic din textul poetic nu atestă vreo contaminare cu atributele dezvăluite identităţii cu numele Hyperion, doar numele lui este „pronunţat” de naratorul ultimei secvenţe, dar eroina, până la final, *ea ... ridică ochii / Vede Luceafărul*.

---

[36] Vezi şi id. ib., p. 20.

Ireconciliabilul condiţiilor ontologice este figurat de creat-increat, imanent-transcendent, dar astralul (Luceafărul în poem) nu ocupă locul transcendentului, alături de Creatorul lumii, ci ipostaza cu numele Hyperion. Opunerea celor două condiţii ontologice, din interpretarea mea, după cum sintetizează un aplecat comentariu recent al *„Lumilor” Luceafărului*, ar fi în final tot într-un raport ireductibil, fiindcă dincolo de *luceferizarea* lui Cătălin (de fapt eu îi spusesem *luceferire*), prin contaminarea de Cătălina cea *luceferizată* (*luceferită* aş adăuga acum dintru început, prin chiar visele sale de absolut), s-ar configura ireconciliabila distanţă dintre iubirile lor. Cornel Munteanu dezvoltă această idee, din analiza mea, în felul următor: „Distanţa dintre iubirea trecătoare şi schimbătoare a acestor doi pământeni şi iubirea rece, distantă, trăită prin contemplaţie senină şi împăcare a lui Hyperion dă şi soluţia acestei frumoase, dar tragice, poveşti de iubire. O iubire sortită trecerii şi pieirii, supusă unei sorţi a norocului, pentru cei doi, o iubire filtrată, raţională, prin cuvântul despre iubire, a lui Hyperion”[37]. În ceea ce-l priveşte pe Hyperion, nu cred că este în cartea mea vreo referire la iubirea sa „raţională”, ori filtrată etc. Faţa eroului titular care iubeşte este Luceafărul, nicidecum Hyperion. Totuşi, analistul observă cu dreptate faptul că „Cătălina nu are acces la condiţia eroului cu numele Hyperion, ci doar la forma lui ciclică, de Luceafăr, devenit în final un luceafăr *hyperionizat*”[38]. De fapt, personajul s-a numit Luceafăr până la întâlnirea cu *nefiinţa*, este apoi Hyperion; hyperionizare ar fi sinonim ca fenomen semantic cu luceferirea, dar şi altfel, devenirea Luceafărului nu este o contaminare cu o altă lume posibilă. Despre împlinirea ori neîmplinirea iubirii, raportul acesteia cu „lumile” nu conduce, nici în cartea mea, nici în credinţa mea de acum, la o concluzie similar armonică cu natura antinomiei dintre cele două timpuri: temporalitate ciclică *versus* atemporalitate. Într-o altă abordare, pornind din actualul demers, s-ar putea demonstra că cele

---

[37] Cornel Munteanu, *Eminescu. Poliformismul operei*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2012, p. 84.

[38] Id. ib., p. 84.

două eternități, natura creată și sufletul nemuritor par să aibă și ele unele atingeri, dincolo de incompatibilități. Împlinirea celor doi pământeni, în cuplul fericit, nu este totală, precum nici nefericirea geniului nu este intactă, fiindcă accentul de seninătate, și nu de vindicativ reproș, se poate argumenta semnificativ prin apelul la textul variantelor coroborat cu cel definitiv. Aceasta fiindcă o atentă analiză semantic-poetică a scenei din finalul poemului diferențiază în mare măsură pe cei trei protagoniști, cei doi tineri singuri nu sunt marcați numai de extazul iubirii, cum îi pare lui Hyperion, ci și de un nesaț, o implorare de viitoare veșnicire a clipei, în ce-l privește pe fostul Cătălin, și o spontană, reînnoită nevoie de integralitate, prin împlinirea sufletului, alături de iubirea din inimă, în cazul Cătălinei.

Specificul „lumilor" și al antinomicei lor temporalități, ca sensuri construite în text, ar putea elucida nefericirea lui Hyperion, dar și parțialitatea fericirii, nostalgia vie a absolutului de neatins, a fiecăruia dintre cei doi tineri, acolo unde s-ar presupune desăvârșire în iubirea cuplului, cu toată esența sa de imanentizată divinitate reîntemeiată astfel, față de seninătatea lui Hyperion, conformă însă cu „soarta" lui de a nu fi **capabil de a fi fericit**, dar și cu ceea ce Vianu învestea în semnificația din finalul poemului, drept acceptare împăcată a menirii sale. De fapt, ar putea lămuri evoluția neputinței de-a fi fericit spre acceptarea sorții de a fi astfel, adică împăcarea cu „durerea unei vieți eterne", cu acel dor prin care ursitorile l-au deosebit, prin înălțare deasupra oricărei glorii omenești, prin darul fără seamăn cerut și primit de *neînțeleapta-i mumă*, „un dor adânc și îndărătnic foarte / De-o frumusețe cum nu e nici una" (*Mușat și ursitorile*).

On the "enigmatic" meaning of *Luceafărul* yet again. Obscurities and logical fractures in the earlier versions of the poem

Abstract

The vibrant critical reception of *Luceafărul* in recent decades indicates how much 'alive' Eminescu still is – and how deep the 'enigma' of the great poem. A fraction of the perpetual mystery of this text might be illuminated by highlighting a deeper philosophical level of interpretation, in a complex semantic approach to the whole poem, a line of inquiry which I pursued in some of my books. This leads to an understanding of the poem that replaces the 'classical' dichotomy eternal - transient (which used to be regarded as the key philosophical component of the interpretation of *Luceafărul*) by a different dichotomy, very easy to identify based on semantic evidence from the final version of the poem published during the poet's life and, especially, from earlier unpublished versions. Thus the impossibility of death is an objective reality in a world in which an antithesis is established between, on the one hand, absolute eternity (the heavenly Father and Hyperion) and, on the other hand, the **eternity of the transient forms of life**. The latter are a part of the cyclical time of the created world: „Dar piară oamenii cu toţi / S-ar naşte iarăşi oameni"… „Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare // Părând pe veci a răsări / Din urmă moartea-l paşte / Căci **toţi** se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte". Along the same lines, the assumption that it is only Luceafărul who should be granted a desire for the absolute, for refined thought and feelings, needs to be reconsidered and qualified if one emphasises, as one should, references to „farmecul sfânt" and „dorul de moarte" (key semantic elements in Eminescu's poetry), which only feature in *Luceafărul* in Cătălina's and Cătălin's 'discourses': „farmecul luminii reci", „visul din urmă". The reversal of perspective in the interpretation of *Luceafărul* was initiated by C. Noica in 1978, when he highlighted the ontological unhappiness of the genius and 'redeemed' the emperor's young daughter from poverty of spirit by describing her as both constant and serene in her desire for the absolute. To adduce further evidence for this shift in the interpretation of the poem, one can point to the letters sent by M. Eminescu to Veronica Micle, which have become available after previously unknown correspondence between Mihai Eminescu and Veronica Micle was published by Cristina Zarifopol-Illias in 2000.

Aspecte ale unei estetici romantice/postromantice în construcţia personajului principal din basmul eminescian *Făt-Frumos din lacrimă*

Anamaria VASIAN
(vasian_ana@yahoo.com)

Făt-Frumos din lacrimă este una din operele de tinereţe ale lui Mihai Eminescu, basmul apărând în „Convorbiri literare” în 1870. S-a discutat despre structura basmului, despre cât de apropiată sau cât de depărtată este ea de modelul popular (Mihail Dragomirescu, Eugen Simion, Ioana Both). Printre ideile care s-au impus este aceea că basmul este încărcat de lirismul pe care-l întâlnim în poemele sale, că prefigurează teme ulterioare, dar şi că „Eminescu corectează în spirit romantic stereotipia naraţiunii populare”[1].

Dar care este funcţia protagonistului aici? Ce păstrează el din tipologia eroului popular şi care este miza construcţiei unui astfel de personaj?

Ioana Both afirmă că există un nivel „de profunzime, deviant”[2], în ceea ce priveşte structura basmului lui Eminescu. O astfel de deviere se remarcă şi în construcţia protagonistului, întrucât ea se depărtează de modelul popular, Făt-Frumos întrunind caracteristicile personajului romantic. Astfel, în ceea ce priveşte relaţia personaj-timp, protagonistul este plasat încă de la început într-un timp nedeterminat, care nu are coor-

[1] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 191.

[2] Ioana Bot, *Făt-Frumos din lacrimă şi fratele său de cruce*, extras din „Anuarul Arhivei de Folclor”, XII-XIV, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993.

donate reale, fizice, măsurabile: „În vremea veche, pe când oamenii, cum sunt ei azi, nu erau decât în germenii viitorului […]”. Eroul ar putea fi încadrat în trecut („vremea veche”), prezent („azi”) sau viitor („germenii viitorului”)? Dacă una din coordonatele temporale îl „conţine” pe protagonist, cealaltă vine numaidecât să-l anuleze, oricum s-ar realiza permutarea între cele trei. Făt-Frumos se află în toate cele trei coordonate temporale şi, totuşi, nu aparţine în totalitate niciuneia, iar timpul lui devine un „timp în afara timpului”. Se prefigurează complexitatea personajului încă de la început.

Atenţia consacrată eroului este atât de intensă, încât barierele timpului sunt estompate, mobilitatea este prezentă uneori doar în cazul protagonistului, el devenind astfel un *axis mundi* al universului: „Toate steteau în loc, numai Făt-Frumos mergea mereu, urmărind cu cântecul dorul inimii lui…”. Basmul clasic pune într-un plan primar eroul, însă doar pentru că el este instrumentul principal în realizarea unei scheme logice, în înlănţuirea evenimentelor. Astfel, eroului basmului clasic i se impune o interdicţie pe care o încalcă. Făt-Frumos nu are nicio interdicţie. Mai mult, el leagă frăţie de cruce cu duşmanul tatălui său. În basmul clasic, există un răufăcător care încearcă să iscodească starea lucrurilor, să-şi înşele victima, aceasta din urmă ajutându-l fără să vrea. În opera lui Eminescu, nu există un astfel de răufăcător care să complice traseul eroului, Făt-Frumos fiind mai degrabă cel care se încurcă pe el „însuşi” (deşi este ameninţat de Genar că a doua oară nu-l va mai ierta, nu-şi ia măsuri de precauţie). La ultima răpire a fetei Genarului, Făt-Frumos nu intră în luptă directă cu acesta, opera deviind de la regulile basmului clasic.

Apoi, naşterea şi renaşterile personajului atestă prezenţa unei fiinţe în care se armonizează elemente mitice, fabuloase, divine. Naşterea lui Făt-Frumos este de domeniul fabulosului: la ea participă forţe supranaturale, „dar Eminescu forţează lucrurile, în sensul mitologiei, dând eroului o descendenţă divină, abstractă, neguroasă”[3]. Ipostazierea eroului într-un izvor nu presupune stoparea existenţei şi a cercetării acesteia. Făt-Frumos perpetuează animatul într-un lucru inanimat,

[3] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 187.

izvorul devenind o mască: „Dar din cenuşa lui se făcu un isvor limpede […]". În momentul în care Făt-Frumos se transformă din floare în om, el „născu ca din nimica". Avem prefigurată aici imaginea nimicului, a „caosului" din *Luceafărul*, eroul fiind el însuşi un principiu generator al vieţii. Făt-Frumos se delimitează de eroul popular şi prin prisma faptului că „e prinţul care cunoaşte două naşteri divine (prima, din lacrima Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care remetamorfozează izvorul în fiinţă umană)[4].

Basmul popular propune prezenţa unor raporturi de familiaritate între personaje, chiar şi între îndrăgostiţi. Aparent, *Făt-Frumos din lacrimă* ar păstra, pe acest nivel, structura clasică. Ceea ce o destabilizează sunt schimburile de dialoguri pline de lirism şi descrierea cuplului care realcătuieşte cuplul adamic: „Soarele eşind din răsărit privea la ei cu drag. Hainele ei umede de ploaie se lipise de membrele dulci şi rotunde, faţa ei de-o paloare umedă ca ceara albă, mânile mici şi unite pe piept, părul răsfirat pe fân, ochii mari şi adânciţi în frunte, astfel ea era frumoasă, dar părea moartă. Pe acea frunte netedă şi albă, Făt-Frumos presură câteva flori albastre, apoi şezu alături cu ea şi începu a doini încet. […] firea tăcea şi Făt-Frumos asculta fericita ei răsuflare, caldă şi umedă". Eroul popular nu-şi permite astfel de gesturi când o întâlneşte pe „Ileana" lui. În basmul clasic întâlnirile reprezintă încărcături, elemente prolixe pentru secvenţializarea acţiunii. Băiatul îşi întâlneşte iubita de obicei la finalul poveştii, ea fiind cea pentru care eroul trebuie să mai depăşească anumite obstacole. Naraţiunea basmului popular „nu stă în loc" pentru a aduce în prim plan momentele de afectivitate. Iubiţii se văd, îşi adresează câteva vorbe, ca ulterior să ni se spună că cei doi s-au căsătorit. Totuşi, Făt-Frumos îşi oferă din „timpul" său pentru a realcătui cu iubita sa lumea, împreună reprezentând *umbilicus mundi*.

Mihail Dragomirescu afirma: „Ne jicneşte faptul că Făt-Frumos îşi ia mireasă chiar de la începutul basmului"[5],

---

[4] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 126.

[5] Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1976, p. 140.

acesta fiind unul din argumentele pe care le aducea în favoarea tezei că există un „dezechilibru” al poveştii. Alegerea lui Făt-Frumos nu este, în ceea ce ne priveşte, nemotivată, ea ajută la evidenţierea atributelor personajului şi, mai mult, distanţa dintre acest personaj şi cel popular se măreşte. Aşteptarea Ilenii este menită să configureze un personaj care „poartă cu sine viaţa”, în sensul că iubita îşi recapătă vederea odată ce intră din nou în contact cu iubitul ei: „Împărăteasa se culcă şi ea lângă el în şi visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineţii şi i le aşezase pe frunte. A doua zi deşteptată, ea vedea…”. Personajul masculin şi visul, în cazul de faţă, realcătuiesc viaţa. În prezenţa lui şi prin faptele săvârşite de el, celelalte personaje se transformă din umbre în prezenţe „totale”. Asta se întâmplă şi în cazul împăratului care se prezintă ca o fiinţă ce doreşte să-şi anuleze existenţa. Prin căsătoria cu fata pe care Făt-Frumos o recuperează, el se poate reîntregi cu plusul de viaţă câştigat de protagonist.

În raport cu împăratul, Făt-Frumos este un principiu activ. El îndeplineşte un dublu destin, parcurge de două ori traseul iniţiatic. Logica basmului clasic nu admite un astfel de traseu, eventual, eroul preia sarcinile răufăcătorului după ce a fost viclenit şi şi-a pierdut statutul iniţial (cel de fecior de împărat). Făt-Frumos se dublează, însă, prefigurând *in nuce* ipostaza gemenilor din poemele ulterioare. Înfăptuirea destinului fratelui de cruce îi acordă protagonistului posibilitatea de a se cunoaşte mai bine pe el însuşi. Asumarea acestui destin reprezintă depăşirea unor limite pe care personajul popular nu şi le-ar „permite”, din simplul motiv că eroul basmului clasic mimează destinul „Eroului” pe care îl propagă specia populară. Făt-Frumos nu mimează, ci absoarbe experienţa lumii pentru a constitui un model unic. Într-adevăr, şi eroul popular parcurge un traseu iniţiatic, există o oarecare transformare a acestuia.

Coborârea-în-sine a lui Făt-Frumos este completă însă din momentul în care el are contact cu „turburea împărăţie a umbrelor”. Intrarea în această lume se realizează prin intermediul visului: „El adormi […] Peliţele de pe lumina ochiului i se roşise ca focul şi prin el părea că vede cum luna cobora încet

[…]". Vizionarismul sugerat şi luna care, practic, face posibilă intrarea în „întinsele pustii" sunt elemente care pun personajul în ipostaza de martor la un spectacol unde rolul principal îl are *vanitas vanitatum*-ul realităţii, care, într-o altă lume, se converteşte într-un principiu cu sens: „Iară din întinsele pustii se răscoleau din năsip schelete înalte […] Pe frunţile lor purtau coroane făcute din fire de rază şi din spini auriţi şi lungi […] şi urcau drumul lunei şi se pierdeau în palatele înmărmurite ale cetăţii din lună, prin a căror fereşti se auzea o muzică lunatecă… o muzică de vis". Luna devine, astfel, un spaţiu al transformării, al reinvestirii de sens, căci „călătoria pe lună sau chiar şederea veşnică pe lună, după moartea pe pământ sunt rezervate, potrivit anumitor credinţe, unor privilegiaţi"[6]. Experienţa eroului devine, astfel, totalizatoare: vine dintr-un spaţiu mitic, fabulos, pe care-l cunoaşte în ipostaza de nenăscut, şi ajunge să cunoască aceeaşi lume fabuloasă, dar populată de morţi, din perspectiva celui care ştie şi coordonatele realităţii. Traseul lui Făt-Frumos are, astfel, imaginea unui cerc complet din care se iese continuându-se formarea unei alte figuri (prin revenirea în spaţiul real). Traseul eroului popular dobândeşte, mai degrabă, imaginea unui semicerc. Moartea lui nu este totală şi nici „totalizată" prin mărturia vreunei participări active la un astfel de spectacol. Ieşirea lui Făt-Frumos din spaţiul thanatic se realizează apelându-se tot la vizionarism: „Apoi peliţa ochilor lui se înverzi… se înnegri – şi nu mai văzu nimica". Ieşirea din acest spaţiu este sugerată şi ea tot de un element celest, soarele: „Când deschise ochii, soarele era sus de tot".

Pentru eroul popular, natura nu reprezintă posibilitatea unei recuperări. Ea este „un dat organic, funciar, de aceea o ignoră. Miracolele ei nu-l fascinează"[7]. Dimpotrivă, pentru Făt-Frumos natura reprezintă o posibilitate de afirmare a propriei persoane. Asistăm la momente în care natura se alătură umanului, e hipnotizată de prezenţa protagonistului: „Văile şi

---

[6] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Editura Artemis, Bucureşti, p. 244.

[7] Eugen Simion, *op. cit.*, p. 188.

munţii se uimeau auzindu-i cântecele, apele-şi ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele îşi turburau adâncul, ca să-şi asvârle afară undele lor, pentru ca fiecare din unde să-l audă, fiecare din ele să poată cânta ca dânsul când vor şopti văilor şi florilor". Luna, de altfel, este astrul care-l urmează pe Făt-Frumos în toate acţiunile sale, putând vorbi astfel de o concentrare atât a teluricului, cât şi a celestului înspre protagonist. Ea este şi dovada naturii reflexive a personajului, căci „luna este simbolul cunoaşterii prin reflectare"[8].

Calitatea de personaj romantic este dată în *Făt-Frumos din lacrimă* şi de descrieri cărora li se acordă un generos spaţiu în structura basmului, atât ca posibilitate de caracterizare a personajelor, cât şi a naturii care se pliază pe sentimentele eroului. Descrierea lui Făt-Frumos este una tipic romantică: „[…] un ficior alb ca spuma laptelui, cu părul bălai ca razele lunei". Comparaţia, ca figură de stil, îşi depăşeşte statutul de simplu element adiţional, devenind aici încărcată de lirism: „sburau amândoi prin pustiiul lungului mărei ca două abie văzute închegări ale văzduhului".

De regulă, în basmele populare avem personaje cu o „consistenţă somatică"[9] diafană, personaje care „sunt logic reductibile la suma actelor lor, derivând dintr-o psihologie elementară"[10]. Acţiunile eroului popular sunt realizate în virtutea respectării unui cod, a unei legi. El este principalul generator de logică, naratorul se foloseşte de el ca de piesa principală în buna funcţionare a unei maşinării, acţionând oarecum mecanic. Aş spune că nu eroul face acţiunea, ci că acţiunea îl construieşte pe erou şi îl conţine.

În schimb, în *Făt-Frumos din lacrimă*, protagonistul problematizează, cercetează orizonturile existenţei, se caută pe sine, visează, îşi asumă o serie de experienţe care au rolul de a-l întregi. Toată acţiunea basmului se învârte în jurul lui Făt-Frumos şi nu o dată ni se precizează că el este cel care generează întâmplările, cel care dinamizează peisajul şi

---

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 245.

[9] Viorica Nişcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc. Excurs critic şi texte comentate*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996, p. 55.

[10] *Ibidem*.

caracterele celorlalte personaje: „Văile şi munţii se uimeau auzindu-i cântecele, apele-şi ridicau valurile mai sus ca să-l asculte, izvoarele îşi turburau adâncul”; „ca prin farmec foile galbene ale aleilor de arbori şi ale straturilor se-nverziră ca smaraldul”. El are, în mare, trăsăturile eroului romantic, însă există situaţii în care logica personajului romantic se rupe şi ea, Făt-Frumos fiind caracterizat de un anumit fragmentarism (naşterea lui) sau, dimpotrivă, angrenat într-o totalitate care nu reuşeşte să-l explice în întregime, ci să-i sporească misterul.

Aşadar, Eminescu construieşte un personaj cu trăsături romantice (şi nu numai) care depăşeşte cu mult construcţia simplă e eroului popular. Devierea de la logica basmului popular se relevă şi în construcţia protagonistului. Dacă Eminescu şi-a propus să creeze un personaj romantic pornind de la structura simplă a eroului popular, rupând logica lui şi recreând sensul personajului, atunci a reuşit. Dar Mihai Eminescu îi declara într-o scrisoare din 1870 lui Iacob Negruzzi următorul lucru: „Dacă e vreo fericire pentru care vă invidiez într-adevăr, apoi e aceea că puteţi găsi în ocupaţiuni literare mulţămirea aceea pe care realitatea nu e în stare a v-o da. La mine e cu totul dimpotrivă: într-un pustiu să fiu, şi nu mi-aş putea regăsi liniştea. Veţi vedea din stângacele schimbări şi din neputinţa de-a corege esenţial pe Făt-Frumos din lacrimă că v-am spus adevărul”. Aşadar, „din stângacele schimbări” a ieşit un personaj de o complexitate care, uneori, o depăşeşte şi pe cea a eroului romantic. Totodată, avem aici incapacitatea declarată şi asumată de a găsi „liniştea şi mulţumirea” în lumea ficţiunii. Ne-liniştea şi ne-mulţumirea sunt prezente în încercările autorului de a-şi face personajul cât mai complex, în căutările lui Făt-Frumos, care nu se limitează la trecerea unor obstacole exterioare, ci încearcă să se găsească pe sine.

Făt-Frumos este un personaj care depăşeşte structura unui personaj de basm popular. Mai mult de atât, el îşi depăşeşte statutul de personaj romantic, datorită căutărilor de sine permanente, în primul rând, dar şi pierderilor de sine, din cauza cărora nu mai ştii de unde „să apuci” personajul, în ce categorie să-l „fixezi”.

Bibliografie

Ioana Bot, *Făt-Frumos din lacrimă şi fratele său de cruce*, extras din „Anuarul Arhivei de Folclor”, XII-XIV, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol. II, Editura Artemis, Bucureşti

Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1976

Mihai Eminescu, *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, vol. VI, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1963

Viorica Nişcov, *A fost de unde n-a fost. Basmul popular românesc. Excurs critic şi texte comentate*, Bucureşti, Humanitas, 1996

Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970

Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964

Abstract

Făt-Frumos din lacrimă is a character that is strongly separated from the classic structure of the folkloric fairytale character. Thus, the hero exists, at the same time, in a past, present and future tense. The hero is an *axis mundi* which imposes a certain dynamic to the action. So, he is set apart from the classic fairytale hero which is shaped by the course of the action, the latter being the construction engine of the literary work. On the other hand, Făt-Frumos has a double destiny, fulfilling the Emperor’s one as well. He walks the initiation path twice, which confers him a special statute as opposed to the hero of the folkloric fairytale. More than that, Făt-Frumos does not suffer a total death. He goes in and out of the thanatic space through the use of visionariness. Thus, his journey inherits the image of a semicircle as opposed to the journey of the folkloric hero which can take the shape of a circle, because to the latter, the experience of death is final. To the folkloric hero, nature is a given fact whose miracles don’t fascinate him. Făt-Frumos shares a special connection with nature, which reveals the hero’s morale. Moreover, the hero of the cultivated fairytale complicates his existence, while the hero of the folkloric fairytale is reduced to the sum of his actions. In conclusion, Mihai Eminescu creates a strong fairytale character which greatly surpasses the attributions of the folkloric fairytale protagonist.

Studii literare (şi culturale) comparate

Il dolce di morir desio. Un motiv liric la Petrarca şi Eminescu

Traian DIACONESCU

Eminescu a cunoscut, neîndoielnic, capodoperele lui Petrarca[1], anume *Canţonierul* şi *Triumfuri.* Citindu-le, a simţit, desigur, revoluţia copernicană realizată de Petrarca în poezia lirică europeană. Petrarca a descătuşat poezia, la nivel de mesaj şi expresie, de tradiţia medievală, dominată de o concepţie platonizată despre lume, şi a creat o poezie antropocentristă în care omul e îndumnezeit, pasiunile înnobilate, natura umanizată.

În *Canţonier*[2], poetul transfigurează seismografic stările sale sufleteşti provocate de iubirea pentru Laura care nu mai este o suzerană a trubadurilor, nici o *dona angelicata* a poeţilor din *il dolce stil novo*, ci o făptură pămînteană în care natura a adunat, ca într-o nouă Pandoră, toate virtuţile fizice şi spirituale omeneşti. Prin dialogul său profan cu propriul suflet cucerit de Laura, Petrarca este un precursor al poeziei romantice şi moderne şi un novator de geniu al limbajului poetic european.

În *Triumfuri*[3], Petrarca meditează asupra istoriei existenţiale a omului, schiţînd, ca Dante, în *Divina Comedie*, un

---

[1] Alexandru Balaci, *Francesco Petrarca*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.

[2] Vezi traducerea în limba română în vol. Francesco Petrarca, *Rime*, antologie, note şi tabel cronologic de Eta Boeriu, prefaţă de Al. Balaci, Bucureşti, Univers, 1974.

[3] Francesco Petrarca, *Trionfi*, introducere e note de Carlo Calcaterra, Torino, UTET, 1923.

itinerariu alegoric al aventurii umane întru cucerirea adevărului şi a mîntuirii. De la iubirea umană, punct de plecare, omul ajunge la iubirea divină, punct de sosire. Arhitectura poemului implică triumfuri succesive: *iubirea*, *castitatea*, *moartea*, *gloria*, *timpul*, *eternitatea*, ca atribut al divinităţii. Aceste triumfuri sînt trepte care urcă spre nemurire. Poemul *Triumfuri* imită viziunea şi metru din *Divina Comedie*, dar într-un mod creator. Capodopera lui Dante este o sinteză a întregii societăţi, *Triumfurile* lui Petrarca reflectă destinul unui singur individ, îmbinînd elemente biografice cu elemente inventate, cristalizînd, în ultimă instanţă, istoria vieţii sale.

Petrarca, în *Triumfuri*, ultima sa creaţie, propune un program estetic nou, întrupat într-o operă de cunoaştere şi într-un experiment literar comparabil cu capodopera lui Dante, chiar dacă această lucrare nu are forţa creatoare a fanteziei lui Dante. Laura, prezentă şi în *Triumfuri*, înfrînge, prin frumuseţea ei divină, moartea – *Morte bella parea nel sul bel viso*. Poetul invidiază piatra funerară care închide trupul Laurei, iar Laura, în ultima instanţă, mîntuieşte, întru nemurire, poezia lui Petrarca.

După aceste scurte consideraţii despre *Canţonier* şi *Triumfuri*, putem aborda motivul *Il dolce de morir desio* întîlnit în creaţia lui Petrarca. Acest motiv este formulat, ca o concluzie, în finalul celebrei canzone cu titlul *Standomi un giorno solo alla finestra*. Această poezie are şase strofe, aparent despărţite, dar, la nivel alegoric, unitare. Exegetul care a descifrat cadrul alegoric este Francesco Pasqualigo[4]. Strofele acestei canzone reflectă *in parvo* itinerariul treptelor ascensionale din *Triumfuri*.

Iată sensul alegoric inclus în succesiunea strofelor acestei canzone. În prima strofă, fiara cu chip omenesc este iubirea care stăpîneşte tinereţea şi imboldurile noastre instinctuale. În strofa a doua, *nave con ricca onesta* reprezintă castitatea, do-

---

[4] În revista „La Cultura”, nov. e dici, 1886; vezi Francesco Petrarca, *Le rime*, commentate de Giuse Carduci e S. Ferrari, Firenze, Sansoni, 1923, p. 440 şi Ion Patraşcu, *Între canţona Standomi un giorno solo alla finestra şi I. Trionfi de Petrarca*, în revista „Studii italiene”, X, Bucureşti, 1943.

bîndită prin raţiune la vîrsta maturităţii. În strofa a treia, în lupta dintre instinct şi raţiune, apare moartea simbolizată prin sfîrşitul laurului, termen care face aluzie la moartea Laurei. În strofa a patra, omul care s-a învins pe sine şi a creat valori supravieţuieşte prin faimă. Gloria este simbolizată prin izvorul miraculos din poem. În strofa a cincea, timpul care şterge orice amintire este reprezentat prin pasărea Phoenix care, cum ştim, renaşte din propria cenuşă, sfidînd cursul vremurilor. În strofa a şasea, ultima din acest poem, triumfă Dumnezeu prin atributul eternităţii sale. Aici, Laura, ajunsă în lumea de dincolo, este identificată cu divinitatea. Beatificarea Laurei ne duce cu gîndul la Beatrice care, în concepţia lui Dante, este raţiunea divină. Această identificare dintre Laura şi divinitate este confirmată de versurile care încheie *Il Triumfo de la Divinita:* „Se fu beata chi la vide in terra / Or che fia dunque a rivederla in cielo?”. Cunoscînd aceste versuri, înţelegem mai bine motivul *il dolce de morir desio*, final al canţonei unde Petrarca a văzut pe Laura îndumnezeită şi de aceea doreşte s-o revadă în cer – *a rivederla in cielo* – în lumea fericirii necreate. Ultima strofă încunună canţona precum Divinitatea triumfă asupra universului în poemul *Triumfi*.

O lectură atentă a canzonei analizate mai sus ne dezvăluie faptul că planul alegoric este dublu: pe de o parte transfigurarea treptelor din *Triumfuri*, iar pe de altă parte, interferarea acestora cu virtuţile fizice şi morale ale Laurei. În fiecare strofă, catastrofele care se abat asupra Laurei provoacă în sufletul poetului grade succesive de durere. În prima strofă, cînd fiara este răpusă, poetul suspină – *mi fe sospirar sua dura sorte* –, în strofa a doua, cînd nava se scufundă, durerea – *o, che grave cordoglio*! – îl stăpîneşte, în strofa a treia, laurul fulgerat din senin îl întristează – *onde mia vita e trista* –, în strofa a patra, scufundarea izvorului în genune îi provoacă suferinţă – *ond'ancor doglia sento* –, în strofa a cincea, sfîrşitul păsării Fenix îi străpunge inima – *onde'l cor di pietate e d'amor m'arse*, iar în ultima strofă, stingerea şi beatificarea Laurei îl determină să concludă că viaţa noastră pămîntească este o vale a plîngerii – *ahi nulla altro che pianto al mondo*

dura! Această gradaţie a durerii în faţa catastrofelor lumii atestă puterea de introspecţie a lui Petrarca caracterizată printr-o profundă şi originală psihologie a iubirii.

În finalul poemului, poetul formulează, ca o încoronare lirică, motivul literar analizat de noi în acest fel: *Canzon, tu puoi bene dire: / Queste sei visioni al signor mio / an fatto un dolce di morir desio*. Acest „un dolce di morir desio" va avea un destin european excepţional, îndeosebi, în literatura romantică[5].

Conceptul de *dor* în poezia lui Eminescu, la nivelul funcţiei referenţiale şi expresive, a fost abordat de mulţi exegeţi, dar nu avem încă un studiu monografic asupra acestui motiv literar. Menţionăm aici cîteva comentarii relevante.

T. Maiorescu[6] afirma într-un aforism: „Nemuritor este dorul. Cum vrei să încapă în realitatea mărginită. Totdeauna rămîne un prisos: disperare sau ironie". Criticul junimist surprinde „drama" dorului romantic care, neîmplinit, este substituit prin sentimentalism sau scepticism.

C. Noica[7] subliniază aceeaşi dimensiune infinită a dorului: Mintea poetului pendulează între „imaginea divină care n-are chip şi între realitatea vieţii care nu are nimic dumnezeiesc". Desluşim aici ambivalenţa *eros*-ului platonic, „prunc al Sărăciei şi al Bogăţiei". Sensurile dorului sînt multiple şi antinomice: „este un cuvînt al închiderii şi al deschiderii într-un orizont, al intimităţii cu departele, al căutării şi al aflării, al lui ce este şi ce nu este, al lui ce poate fi şi ce nu poate fi, al stabilităţii şi al nestabilităţii, al limitei şi al nelimitei, al concretului şi al abstractului, al atracţiei de ceva determinat şi al pierderii în ceva indeterminat". C. Noica adaugă cu fineţe că „dorul" a pornit de la „durere", dar n-a trecut în „spirit", că

---

[5] Edgar Papu, *Motive literare româneşti*, Bucureşti, Minerva, 1983, p. 131-142.

[6] Titu Maiorescu, *Aforisme.*

[7] Vezi vol. *Pagini vechi despre Eminescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 80-82, dar şi volumele *Creaţie şi frumos în rostirea românească*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, şi *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978 passim.

„este un cuvînt al inimii, nu al gîndului”. Acest cuvînt are, desigur, funcţie filozofică pentru că ne sugerează un orizont al cunoaşterii, dar şi o funcţie semantică, pentru că dovedeşte că armonia raţională se realizează prin contopire, nu prin aglutinarea unor opoziţii.

T. Vianu[8] raportează „dorul eminescian” la „voinţa de a trăi” din filozofia lui Schopenhauer şi distinge, în sfera semantică a dorului, orientări bipolare: una spre trecut, nostalgia faţă de o iubire pierdută, şi alta spre viitor, aspiraţie spre fericirea ce va să vină. Expresia acestei polarităţi este sintagma „farmec dureros”, categorie sentimentală romantică, întîlnită la Novalis şi Hölderlin, fuziune cu sens metafizic, năzuinţă spre infinit, aspiraţie care nu se împlineşte. Invocarea morţii în *Odă în metru antic* înseamnă „o întoarcere a omului în sine” din rătăcirile caduce ale dorului. T. Vianu ajunge la aceste concluzii pe baza cercetării poeziei antume, dar opera postumă cuprinde ocurenţe sporite şi sensuri noi. Acum sintagmele „dor nemărginit” şi „farmec dureros” sînt înlocuite cu „farmec trist” sau „farmec neînţeles”, solicitînd exegeze viitoare.

Judecăţile de valoare ale lui G. Călinescu[9] se întîlnesc cu cele formulate de T. Vianu. Dorul eminescian, precizează Călinescu, este „fluid universal”, „impuls vital”, „putere de germinaţie”, „năzuinţă procreatoare” în care aspiraţia şi durerea se îmbină într-o atitudine romantică, ancestrală, cu „simţ de sfinţenie”. Intuiţia „caducităţii iubirii în mijlocul plenitudinii”, crede E. Papu[10], provoacă sentimentul antinomic de „dulce jale”, căci dorul este, în ultimă instanţă, bipolar şi centripet, privind spre trecut sau viitor, contopind însă voluptatea cu durerea.

O analiză pertinentă a ipostazelor dorului la Eminescu, în perspectiva filozofiei culturii, în relaţie cu creaţia populară şi literatura europeană, a realizat Lucian Blaga[11]. Acest exeget consideră că dorul, în literatura populară, reflectă „matricea

---

[8] T. Vianu, *Eminescu. Studii şi articole*, Iaşi, Junimea, 1974, passim.
[9] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. I-II, Bucureşti, Minerva, 1976, passim.
[10] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 109.
[11] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, ELU, 1969, p. 246.

stilistică" a culturii române, infinitul ritmic, ondulat, setea de depăşire a orizontului închis al vieţii şi al plaiului, în ultima instanţă, o sete metafizică, existenţială, un elan spre absolut.

În urma acestei scurte incursiuni în exegeza românească despre conceptul de „dor" la Eminescu, constatăm valori semantice multiple care fac dificilă echivalarea în alte limbi. Unii exegeţi[12] l-au apropiat de termenul german *Sehnsucht* care presupune o năzuinţă metafizică fără scop pe care, în limba română, o întîlnim numai în literatura cultă. Termenul românesc are sens apropiat de pămînt – trist, dureros, tînguitor, voluptos –, dar nu tragic, similar, pînă la un punct, cu termenul *saudade* – „dor de ceva" din limba portugheză, sau de termenul *soledad* – „singurătate nostalgică" din limba spaniolă. Aceşti termeni – *dor*, *saudade*, *soledad* – fac parte din zonele Romaniei[13] periferice şi implică în nucleul lor semantic plăcerea cu durerea, cristalizate la Eminescu în sintagma „farmec dureros".

Cercetarea ocurenţelor[14] termenului *dor* în poezia lui Eminescu reflectă relaţii semantice care urcă de la concret la abstract, de la simplu la complex şi relaţii sintactice antinomice sau interferente derivate din etimonul termenului *dor* – *dolus* din latina populară care înseamnă durere, chin, mîhnire, dar şi dorinţă, tristeţe, nostalgie (v. Puşcariu, 542, Candrea – Densuşianu, 526, Philippide, 6, Pascu, 78). Interferenţa dintre *durere* şi *dorinţă* s-a păstrat în limba română şi a dobîndit valori noi în literatura cultă.

Configuraţia notelor semantice[15] ale termenului *dor* atestă un salt calitativ de la poezia de tinereţe la maturitate, de la sfera senzorială, cu avînt preponderent erotic, la sfera filozofică, luminată de un orizont cu ramificaţii surprinzătoare. Să urmă-

---

[12] G. Tănăsescu, *Dorul – Sechnsucht la Eminescu şi Lenau*, în „Caietele Eminescu" III, Bucureşti, 1975, p. 75-83.

[13] Elena Bălan Osiac, *Sentimentul dorului în poezia română, spaniolă şi portugheză*, Bucureşti, Minerva, 1972.

[14] Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, EAR, 1974.

[15] George Drăgan, *Poetica dorului*, în vol. *Poetica eminesciană*, Iaşi, Junimea, 1989, p. 147-168.

rim pe text numai ipostaza metafizică. Aceasta transfigurează inima şi gîndul poetului prin cîmpuri semantice complexe, interferente sau antinomice, unice în literatura românească.

În poemele *Scrisoarea I* şi *Împărat şi proletar*, *dorul* şi *dorinţa* reflectă „voinţa de viaţă” cu sensul întîlnit în filozofia lui Schopenhauer. În poemul *Scrisoarea I*, poetul, referindu-se la *primum movens* al lumii, spune: „De atunci şi pînă astăzi, colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute / şi în roiuri luminoase izvorînd din infinit / Sînt atrase în viaţă de un dor nemărginit” (v. 56-60), iar în poemul *Împărat şi proletar*, aceeaşi idee filozofică este formulată altfel: „În orice om o lume îşi face încercarea / Bătrînul Demiurgos se opinteşte-n van / În orice minte lumea îşi pune întrebarea / Din nou: de unde vine şi unde merge? Floarea / Dorinţelor obscure sădite în noian” (v. 186-190) şi mai departe: „În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină / şi-n toată omenirea în veci acelaşi om / În multe forme-apare a vieţii crudă taină / Pe toţi ea îi înşeală, la nimeni se distaină / Dorinţi nemărginite plantînd într-un atom” (v. 201-205).

Dorul metafizic eminescian nu se reduce, însă, la „voinţa de a trăi”, în sensul filozofiei lui Schopenhauer, ci se manifestă ca lege a naturii, cu sens presocratic, manifestîndu-se prin atracţii între contrarii (*Înger şi demon*) sau, în sens platonic, ducînd, în cele din urmă, la ordonarea haosului în cosmos.

De aceea, dorul eminescian este o aspiraţie dureroasă spre norme etice şi estetice sublime: „Un dor adînc şi îndărătnic foarte / De-o frumuseţe cum nu e nici una” (*Muşat şi Ursitoarele*); „Dorul după ce-i mai mare-n / Astă lume trecătoare” (*Fata din grădina de aur*); „Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt / Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ” (*Nu mă-nţelegi*) şi: „Amor fără de margini de scumpe fericiri / Cum nu se află-n lumea aceasta nicăiri” (*Apari să dai lumină*). Aşadar, dorul metafizic eminescian este adînc, sfînt şi unic. Alteori însă e „un dor fără nume” (*Făt Frumos din tei*) sau, uneori, o durere cu forţa luminoasă: „Durerea pieritoare ca strălucirea spumii / Stăpînă fără margini pe marginile lumii” (*Ca o făclie*). Aspiraţia eminesciană spre sublim transcede

firea şi invadează timpul. Dorul eminescian vizează atunci timpul mitic şi poetic, în care gîndul, visul şi eresul se află laolaltă: „Cînd basmele iubite erau-încă adevăruri / Cînd gîndul era pază de vis şi de eres”.

O ipostază majoră a dorului metafizic[16] eminescian este, fără îndoială, *dorul de moarte*. Această sintagmă a motivului literar apare în multe poeme, dar noi ne referim, selectiv, la poemele *Peste vîrfuri*, *Odă în metru antic*, *Luceafărul* şi *Mai am un singur dor*.

În poemul *Peste vîrfuri*, sunetul de corn, într-o noapte cu lună, provoacă în sufletul poetului un dulce dor de moarte: „Peste vîrfuri trece lună / Codru-ţi bate frunza lin / Printre ramuri de arin / Melancolic codrul sună. // Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletul nemîngîiet / Îndulcind c-un dor de moarte”. Acest ultim vers sună aproape identic cu versul lui Petrarca: „il dolce di morir desio”, dar într-un context poetic radical diferit. Melancolia lui Eminescu este o stare de terapie eutanasică a sufletului împovărat de dorinţă şi durere. Aceste contrarii care copleşesc fiinţa caducă a eului liric se îmbină într-o tensiune inefabilă echivalentă cu „dorul de moarte”, nu însă de extincţie, ci ca experiment iniţiatic. Strofa ultimă: „De ce taci, cînd fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei dulce corn / Pentru mine vreodată?” reflectă genial aspiraţia fără nume a dorului spre dezamăgire existenţială. Convertirea spaţiului fizic în spaţiu sufletesc[17] exprimă dorul nemărginit şi negrăit şi transcede eul liric în orizontul beatitudinii.

În poemul *Luceafărul* întîlnim versul: „O, de luceafărul din cer / M-a prins un dor de moarte”, ipostază a motivului urmărit de noi. Sensul acestei sintagme poetice adună aspiraţia Cătălinei spre restabilirea echilibrului sufletesc răscolit de iubirea pentru Luceafăr. La rîndul său, Hyperion, solicitînd dezlegarea de statutul său nemuritor şi întruparea într-un chip uman, înfruntă ordinea eternă şi provoacă Demiurgul să-i

---

[16] Gheorghe Popa, *Spaţiul poetic eminescian*, Iaşi, Junimea, 1982, dar şi *Eminescu dincolo de absolut*, Iaşi, Princeps Edit, 2010, passim.

[17] Ioan Guţia, *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu*, Roma, 1957.

explice statutul său ontic. În versul „El zboară, gînd purtat de dor”, Hyperion este gînd al Creatorului în timp ce „dorul” aparţine lumii create. Aşadar, Luceafărul este un poem al înfruntării destinului şi al dorului neîmplinit, căci, în ultimă instanţă, Hyperion alungă gîndul iubirii pentru fata de împărat, iar aceasta uită dorul de luceferi în braţele pajului Cătălin. C. Noica[18] definea filozofic aceste relaţii ca nostalgie a generalului faţă de particular şi a particularului faţă de general sau, altfel spus, nostalgie a transcedentului faţă de contigent şi a contigentului faţă de transcedent.

Dorul de moarte apare şi în celebrul poem *Odă în metru antic*, chiar dacă termenul *dor* sau *dorinţă* este substituit cu altă expresie poetică. În poemul *Peste vîrfuri*, forţa de transfer a spaţiului fizic în spaţiul sufletesc era sunetul, iar în poemul *La steaua* era lumina. Aici, în poemul în metrul safic, este suferinţa „dureros de dulce” care-l provoacă să bea „voluptatea morţii neîndurătoare”. Mistuit de propriul rug, ca Nessus or ca Hercul, fără speranţa reînvierii, ca pasărea Phoenix, cere imperativ înlocuirea suferinţei cu „nepăsarea tristă” pentru a putea coborî liniştit în sinele său. Versurile ultimei strofe au energie mistică: „Piară-mi ochii tulburători din cale / Vino iar în sîn, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie redă-mă!”

În poemul *Mai am un singur dor*, întîlnim o excepţională transfigurare a dorului de moarte. Aici elementele fizice se îmbină cu cele spirituale, într-un proces vizionar de contopire cu natura şi universul. Codrul, marea, cerul, luna, izvoarele, brazii, teii şi luceferii îi vor fi prieteni. Nu mai sînt superfiinţe, ca Hyperion (cf. Demetru Marin[19]), ci antinomiile vieţii se neutralizează într-un somn lin şi veşnic în nemurire. Vocile naturii dobîndesc rezonanţe psihice. Viaţa individuală se revarsă în viaţa universală. Spaţiul se dezmărgineşte şi timpul se preschimbă în netimp. Poetul devine pămînt luminat de surîsul stelelor şi înfiorat de zbuciumul pătimaş al mării.

---

[18] Constantin Noica, *op. cit.*, supra, nota 7.

[19] Demetrio Marin, *Eminescu şi critica italiană, Note şi impresii*, Roma, 1971 (extras).

Treptele succesive ale vieţii, de la *dorul de a trăi* la *stingerea în natură* ne amintesc ciclul triumfurilor alegorice din opera lui Petrarca. Marii poeţi romantici europeni care au transfigurat „dorul de moarte”, dintre care menţionăm pe Chateaubriand, Novalis, Hölderlin, Leopardi au nutrit în inima şi mintea lor un dor metafizic de infinit. Năzuinţa poeţilor spre nemărginire, izvorîtă din natură şi potenţată de cultură, se stinge în moarte. Viaţa, pribegie în efemer, se întoarce în seminţele genezei şi astfel redobîndeşte pacea edenică nemuritoare.

Expresia poetică a dorului eminescian are structură preponderent antinomică. Este exprimată prin sinestezii surprinzătoare: *farmec dureros* (*Povestea teiului*), *durere dulce* (*Scrisoarea IV*), *voluptatea morţii* (*Odă în metru antic*), *dulce spaimă* (*Înger şi demon*) etc. Aceste îmbinări lexicale exprimă complexitatea sentimentelor şi setea de absolut a poetului. Adună, în ultimă instanţă, reflexe etimologice. Sensul cuvîntului *dolus* „dor, durere, tristeţe” se interferează cu sensurile cuvîntului *desiderium*, „dorinţă de un lucru absent, depărtat, nostalgie”. Acesta din urmă este derivat de la *sidus* – „constelaţie”, iar compuşii săi *considerare* şi *desiderare* mai păstrează reminiscenţe astrologice şi înseamnă „a cerceta stelele”. Termenul *desiderare* are un sens privativ: „a constata absenţa, a întrista, a deveni nostalgic”. Aceste note semantice s-au păstrat în termenul „deşira” din româna veche: „În ce chip deşira cerbul la izvorul apelor, aşa jeluiaşte sufletul meu către tine” (*Psaltirea Scheiană*). Aceleaşi valori semantice întîlnim în versul lui Eminescu „inima creşte de dulce jele”, dovedind cultura temeinică a poetului.

Principiul oximoronic[20] surprinde tensiunea dintre fiinţa umană şi fiinţa lumii cu o lungă istorie în lirica europeană. Oximoronul apare deja la Sappho care mărturiseşte că iubirea e „dulce-amară” şi „dăruitoare de durere”. Oximoronul întemeiază universul poetic eminescian pe asumarea contrariilor

[20] Irina Andone, *Farmec dureros, Poetica eminesciană a contrariilor*, Iaşi, Cronica, 2012.

reflectînd, în ultimă instanţă, condiţia tragică a omului în lume. Reprezintă, cum s-a spus, prin structurile şi funcţiile sale estetice, o revelaţie în istoria limbajului poetic românesc.

În urma exegezei de mai sus privind configuraţia semantică şi estetică a motivului „dor de moarte" la Petrarca şi Eminescu, se impun cîteva concluzii utile înţelegerii acestor mari poeţi europeni în perspectivă istorică şi comparată:

- Eminescu a cunoscut poezia lirică a lui Petrarca şi a valorificat motivul *il dolce di morir desio* într-un orizont filozofic şi artistic nou faţă de poetul italian.
- *Dorul de moarte* la Petrarca şi Eminescu reprezintă dorul eroului liric care, copleşit de durere, aspiră spre un spaţiu metafizic în care ambii poeţi văd o întoarcere la pacea primordială, la sinele fiinţei şi al firii.
- Elementele novatoare care apar la Eminescu sînt numeroase. La Petrarca, *il dolce di morir desio* a fost provocat de moartea Laurei, pe cînd la Eminescu *dorul de moarte* izvorăşte din stări sufleteşti noi şi variate, cum sînt melancolia contemplativă (*Peste vîrfuri*), năzuinţa spre iubirea celestă (*Luceafărul*), întoarcerea la sinele său (*Odă în metru antic*) sau contopirea cu natura (*Mai am un singur dor*).
- Inovaţiile eminesciene se explică prin timp şi spaţiu, dar, mai ales, prin personalitatea artistică a poetului. Petrarca e un renascentist care descătuşează gîndirea artistică de limitele evului mediu, pe cînd Eminescu este un romantic care sintetizează experienţa europeană şi deschide calea spre evul modern.
- Disocierea eului empiric de eul liric, cercetarea saltului de la dorul instinctual, primar, la cel filozofic, vizionar, relevarea structurilor metafizice şi simbolice cu funcţii etice şi estetice ne îndreptăţesc să afirmăm că poezia lui Eminescu reprezintă un imaginar poetic mai complex şi mai bogat decît cel al lui Petrarca. Acest motiv ar merita un studiu comparativ şi cu alţi mari poeţi europeni.

- Cercetarea motivelor literare, la nivel diacronic şi tipologic, atestă tradiţia şi inovaţia artistică, dar, simultan, şi unitatea în varietate a culturii europene. Petrarca şi Eminescu sînt genii ale culturii europene care transced epocile şi curentele literare şi care sporesc orizontul de cunoaştere al sufletului omenesc prin creaţii perene.

Résumé

Eminescu connaissait l'oeuvre poétique de Pétrarque et il a utilisé le motif *il dolce di morir desio* dans un contexte philosophique et artistique nouveau par rapport au poète italien. Les éléments de nouveauté sont nombreux. Dans le cas de Pétrarque, *il dolce di morir desio* a été provoqué par la mort de Laure; dans le cas d'Eminescu, *dorul de moarte* provient des états d'âme nouveaux et variés: la mélancolie contemplative (*Peste vîrfuri*), le désir d'atteindre l'amour céleste (*Luceafărul*) ou la fusion avec la nature (*Mai am un singur dor*).

Împărat şi proletar – de la ideologia luminilor la estetica romantică

Puiu IONIŢĂ
(puiu_ionita@yahoo.de)

Poezia *Împărat şi proletar* poartă în sine un conflict nerezolvat şi, se pare, irezolvabil, care depăşeşte graniţele operei eminesciene şi chiar ale literaturii, devenind un subiect al culturii universale. Este vorba despre legătura dintre romantism şi revoluţie sau, în termeni generali, despre întâlnirea esteticului cu ideologia.

Deşi opoziţia dintre romantism şi iluminism este în general recunoscută, romantismul fiind prezentat ca „o reacţie la iluminism", teza unui romantism revoluţionar persistă şi uneori chiar găseşte argumente. Iluminismul este, după cum se ştie, nu un curent literar, ci unul ideologic şi cultural, care a pregătit şi înfăptuit Revoluţia din 1789. Apariţia lui marchează naşterea ideologiei, înţeleasă în accepţia ei generală şi curentă ca *doctrină politică a unei clase sociale*. Subversivă şi uzurpatoare, ideologia este în fond justificarea teoretică a crimelor politice săvârşite de revoluţie în numele binelui general. Căci ce altceva este revoluţia decât un val de crime colective[1], o

[1] Formula „revoluţia – crimă colectivă" a fost folosită de Nichifor Crainic în comentariile la opera lui Dostoievski: „Revoluţia, în fond, nu este altceva decât o crimă socială, o crimă individuală amplificată asupra societăţii întregi. Aceasta de fapt e şi semnificaţia pe care i-o dă Dostoievski. Pentru el, o preocupare necontenită este demascarea răului, care lucrează în lume sub diferite forme. Acest rău îl demască în lucrările raţiunii individualiste, dar acelaşi rău îl va demasca până la ultima lui adâncime în raţiunea revoluţionară întrupată în doctrina socialistă" (Nichifor Crainic, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 142).

lovitură de stat realizată cu suport popular? Realitatea istorică arată că drepturile politice nu se câştigă de fapt prin generozitatea comitetelor revoluţionare, ci prin presiunea maselor, care descoperă că au fost înşelate. Iată de ce revoluţiile au parte de convulsii şi de atrocităţi mult mai mari după ce au dobândit puterea decât înainte. Cazul Revoluţiei franceze, cu zecile de mii de morţi rămaşi în urma Terorii şi cu deceniile de frământări ulterioare, este notoriu şi dovedeşte existenţa unei imense fracturi între conducători şi poporul folosit ca masă de manevră.

Dostoievski a arătat în romanele sale cât de uşor se poate trece de la idee la crimă, cât de abil se insinuează ura ideologică ce transformă omul în fiară. Aşadar, nu doar mâna care loveşte, ci autorul moral, ideologul trebuie condamnat. Fiind marcată de impuritatea ei originară, revoluţia şi-a confecţionat un discurs convingător, utilizând cele mai ingenioase mijloace de persuasiune şi manipulare. Aşa s-a născut propaganda, care este cheia succesului politic în lupta acerbă pentru putere din istoria modernă, luptă sângeroasă şi cinică, dusă în numele unui mit născător de monştri şi numit eufemistic „democraţie”[2]. Amestec de demonstraţie savantă şi lozinci ademenitoare, propaganda construieşte scenarii bazate pe sofisme[3] şi câştigă adepţi prin manipulare. Propaganda este darul otrăvit lăsat de secolul al XVIII-lea, care a pervertit în egală măsură cultura şi viaţa politică a popoarelor. Cât de mult rău a făcut de atunci politicul literaturii şi scriitorilor, cât de grave au fost consecinţele îndoctrinării politice prin cultură nu se cunoaşte încă. Cert este însă că a transforma cultura într-un instrument de propagandă politică constituie cel mai mare afront care s-ar

---

[2] În secolul al XX-lea, şi extrema stângă, şi extrema dreaptă au câştigat adepţi prin-o propagandă intensă care s-a născut din discursul radical şi „democratic” al secolului al XVIII-lea, supralicitând fie democraţia naţionalistă, ca în cazul Partidului Muncitoresc German Naţional-Socialist al lui Hitler, fie „democraţia populară” internaţionalistă, ca în cazul Partidului Bolşevic al lui Lenin.

[3] Sofismul este nota falsă pe care omul inteligent o sesizează uşor în retorica propagandistică, dar pentru ideolog nu calitatea aderenţilor contează, ci numărul lor, căci în faţa urnelor geniul are tot atâta putere cât un imbecil!

putea aduce libertăţii de creaţie. În cazul Revoluţiei franceze, propaganda s-a realizat în genere prin programul iluminist. Istoricii Luminilor dezvăluie existenţa unui aparat de propagandă foarte eficientă prin scris, Franţa anului 1789 numărând nu mai puţin de 3000 de autori. Slujind fie scopuri politice, fie interese economice, tehnicile de manipulare operau cu abilitate în presa vremii[4]. În ciuda crimelor şi abuzurilor de tot felul, în ciuda bisericilor şi monumentelor vandalizate şi a operelor de artă distruse, Revoluţia a rămas în memoria colectivă ca un moment glorios tocmai prin dibăcia propagandistică. Deşi, de-a lungul timpului, mari istorici şi intelectuali francezi (René de Chateaubriand, Alexis de Tocqueville, Joseph de Maistre, François Furet, Jean Dumont, Alain Besançon) au criticat Revoluţia cerând condamnarea faptelor ei abominabile, Franţa continuă să sărbătorească în fiecare an, cu mare fast, ziua de 14 iulie ca zi naţională. Este unul dintre paradoxurile Revoluţiei, alături de cele semnalate, de pildă, de Fr. Furet, care observă că „iacobinii de la 1793, socotiţi fondatori ai erei burgheze, sunt primul exemplu important de burghezi care-i urăsc pe burghezi în numele principiilor burgheze"[5]. Un alt paradox relevă ruptura adâncă produsă de Revoluţie în sânul poporului francez şi care persistă încă şi astăzi: „Revoluţia franceză a făcut din ea [din istorie] un câmp de război civil intelectual. Francezii secolului al XIX-lea sunt poporul care nu-şi poate venera decât o jumătate a propriei istorii, care nu poate iubi Revoluţia fără să urască Vechiul Regim, şi iubi Vechiul Regim fără să urască Revoluţia"[6]. Glorificarea Revoluţiei lor de către francezi este cu atât mai greu de înţeles cu cât istoricii secolului trecut au văzut în ea o prefigurare a

---

[4] Vezi cartea lui Bronisław Baczko, *Crimele Revoluţiei franceze*, traducere de Teodora Cristea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 266-279 sau studiul lui Roger Chartier, *Omul de litere*, din volumul coordonat de Michel Vovelle, *Omul Luminilor*, traducere de Ingrid Ilinca, postfaţă de Radu Toma, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 107-109.

[5] Fr. Furet, *Trecutul unei iluzii, eseu despre ideea comunistă în secolul XX*, traducere de Emanoil Marcu şi Vlad Russo, p. 26.

[6] Fr. Furet, *Atelierul istoriei*, traducere de Irina Cristea, cuvânt înainte de Şerban Papacostea, Editura Corint, Bucureşti, 2002, p. 130.

Revoluţiei bolşevice, un model de teroare şi crimă admirat şi urmat îndeaproape de conducătorii comunişti. A. Besançon afirmă că „Robespierre îl prefigurează irezistibil pe Lenin”[7], iar Fr. Furet constată: „Revoluţia franceză a devenit mama unui eveniment real, datat, înregistrat, care este octombrie 1917. Bolşevicii ruşi n-au încetat să aibă în spirit această filiaţie, înainte, în timpul şi după revoluţia rusă (...) Bolşevicii ruşi au strămoşi iacobini, iar iacobinii au avut anticipări comuniste”[8].

Punctul central în care ideologia iluministă se întâlneşte cu cea bolşevică este religia. Negarea religiei este însăşi raţiunea de a exista a ideologiei, care se propune ea însăşi *ca religie*. Joseph de Maistre era oripilat de satanismul Revoluţiei: „Există în Revoluţia franceză un caracter *satanic*, care o deosebeşte de tot ce s-a văzut şi poate de tot ce se va mai vedea”[9]. Identitatea de esenţă dintre comunism şi iluminism se vădeşte cu deosebire în ura faţă de religie, care s-a perpetuat, în forme civilizate şi mult mai subtile, atât în societatea occidentală, în paralel cu comunismul, cât şi în postcomunism, mai ales prin iniţiativele secularîste, mai mult sau mai puţin mascate, promovate de stânga politică. Această ură, care nu e spontană şi întâmplătoare, ci programatică, împrumută în iluminism haina doctă a ştiinţei şi a filosofiei. Iată cum descrie Chateaubriand fenomenul: „În veacul al XVIII-lea, Voltaire a avut iscusinţa, funestă pentru un popor capricios şi atrăgător, de a face din necredinţă o modă. A înregistrat toate orgoliile în această nesăbuită ligă; religia a fost atacată cu toate armele, de la pamflet la *in-folio*, de la epigramă până la sofism. De cum apărea o carte religioasă, autorul era imediat acoperit de ridicol (...) În timpul ăsta sistemul distructiv cuprindea întreaga Franţă. Se încetăţenea în academiile de provincie, care au fost tot atâtea focare de prost-gust şi de facţiuni. Femei de lume,

---

[7] A. Besançon, *Rădăcinile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreţia Văcar, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 46.

[8] Fr. Furet, *Reflecţii asupra Revoluţiei franceze*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 22.

[9] Joseph de Maistre, *Consideraţii asupra Franţei*, traducere de Ştefan Velescu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000, p. 58.

filozofi plini de importanţă îşi aveau propriile cercuri de necredincioşi. În fine, *a devenit lucru recunoscut* că creştinismul nu era decât un sistem barbar, a cărui prăbuşire nu se putea produce suficient de curând pentru eliberarea oamenilor, progresul ştiinţelor, dulceaţa traiului şi eleganţa artelor”[10]. Plecând de aici, ateismul doctrinar comunist, susţinut frenetic de literatura avangardistă, va cunoaşte momentele sale de glorie în regimurile comuniste, care vor dezlănţui campanii de represiune deosebit de violente împotriva Bisericii şi a credincioşilor.

Opoziţia dintre ştiinţă şi religie, falsă în fond, însă exacerbată prin propagandă, a străbătut veacul al XIX-lea prinzând în spirala ei ideologică multe spirite care venerau deopotrivă ştiinţa şi pe Dumnezeu, fără a se putea hotărî de care parte să fie. Nu au scăpat de asemenea dileme nici romanticii, iar unii dintre ei, puţini la număr, ce-i drept, au mers până acolo, încât au trecut de la cultură la politică şi de la reflecţie la implicare practică. Romantismul şi iluminismul (sau, în varianta lui pragmatică, Revoluţia franceză) relevă o contradicţie de esenţă, rezultată din simpla trecere în revistă a caracteristicilor celor două curente. Caracterului anticlerical, antireligios şi ateu al iluminismului i se opune fundamental şi net spiritul profund religios şi chiar mistic al romantismului[11], ce asociază poezia cu toate formele de clarviziune. De fapt, romantismul este replica estetică dată proiectului politic iluminist, polemizând cu acesta pe toate planurile. Raţionalismului iluminist romantismul îi răspunde cu exaltarea misterului şi a iraţionalului, iar materialismului şi ancorării exclusive în istorie îi contrapune preferinţa pentru mit, basm şi vis, expresii ale posibilului şi ilimitatului. Militantismului politic, fie el şi sub forma seducătoare a culturii, i se împotriveşte neliniştea metafizică, permanenta aspiraţie spre absolut. Imperativului ilumi-

---

[10] R. de Chateaubriand, *Geniul creştinismului*, selecţie, traducere, prefaţă şi note de Maria Vazaca, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 37.

[11] Misticul e în mod obligatoriu religios, dar religiosul nu e întotdeauna mistic. Religiozitatea poate fi exterioară şi formală, dar mistica înseamnă interiorizare maximă, experienţă sinceră şi plenară, trăire efectivă a sentimentului religios.

nist al înnoirii radicale a societăţii, romantismul îi răspunde cu nostalgia originilor şi cu năzuinţa întoarcerii la spiritualitatea medievală cu toate valorile ei. În timp ce critica moravurilor, dispreţul şi ura străbat întreaga literatură iluministă, romantismul are în centru tema iubirii. La unii autori, cum ar fi Novalis, Cl. Brentano, W. Wordsworth sau R. de Chateaubriand, iubirea dobândeşte accente mistice.

Dacă judecând strict teoretic descoperim incompatibilitatea structurală dintre iluminism (raţionalist, antimetafizic, ateu, materialist, progresist, militant politic, promotor al egalitarismului) şi romantism (iraţional, metafizic, religios, nostalgic, idealist, exclusiv artistic şi elitist), în plan practic lucrurile se schimbă. Între diversele şcoli romantice şi Revoluţia franceză s-au instituit anumite raporturi nu tocmai uşor de clarificat. Dificultatea constă în faptul că autorii romantici, personalităţi puternice purtate de entuziasm şi marcate de subiectivism, ţineau mult la libertatea lor de creaţie şi de manifestare, astfel încât tema revoluţiei nu numai că nu este omisă ori ignorată, ci e tratată potrivit opţiunilor personale. Dacă romantismul german este în întregime antirevoluţionar, doctrina sa constituindu-se ca o negare a programului iluminist, iar romantismul englez, cu excepţia lui Byron şi Shelley, păstrează aceeaşi linie, pe teren francez lucrurile se schimbă. Revoluţia a fost un eveniment prea important pentru Franţa, încât să fie atât de uşor repudiată. S-ar putea spune că propaganda a instrumentat cu atâta abilitate tema Revoluţiei la ea acasă, încât aceasta a devenit un fetiş: a nu o proslăvi însemna, în trecut ca şi azi, a nu fi patriot, democrat etc. Astfel încât există cazuri de romantici francezi care nu agreează iluminismul dar au înţelegere faţă de Revoluţie, probabil din cauza simpatiei induse prin propagandă sau a circumstanţelor care uneori i-au legat afectiv de ea. Oricum, între marile romantisme europene, romantismul francez este cel mai îndepărtat de romantismul autentic, reprezentat de spiritul şcolii de la Jena. În spaţiul francez, romantismul îşi pierde consistenţa filosofică şi puritatea estetică, iar semnificaţiile spirituale ale temelor sale se estompează.

Chiar dacă opoziţia faţă de iluminism şi Revoluţie a romanticilor germani este, după cum am văzut, polemică şi implicită, unii autori simt nevoia să-şi exprime deschis dezacordul cu evenimentul pe care îl dezavuează ori cu ideologia care l-a făcut posibil. Spre deosebire de romantismul propriu-zis, în preromantismul german, mai precis, în sânul mişcării *Sturm und Drang*, se simţea un suflu revoluţionar ce viza înnoirea vieţii spirituale[12]. Iată de ce tânărul Friedrich Schiller, în drama *Hoţii* (scrisă în 1781, aşadar, înainte de a se putea deosebi minciuna propagandistică de faptele Revoluţiei franceze), alături de critica materialismului şi ateismului iluminist încarnat de Franz Moor, salută spiritul insurgent întruchipat de fratele său, Karl Moor, un tâlhar în aparenţă, dar în fond un suflet nobil şi drept. Ca şi Dostoievski mai târziu, Schiller visa o lume guvernată de iubire şi de principii creştine, pe care a zugrăvit-o şi în *Oda bucuriei*, dar nici nu bănuia măcar ce orori avea să aducă spiritul revoluţionar cu care cochetase o clipă.

Deşi religiozitatea romanticilor este evidentă în scrierile lor (de exemplu, *Imnurile către noapte* ale lui Novalis, considerate manifestul poetic al romantismului german, sunt poeme mistice care celebrează pe Dumnezeu, pe Hristos şi pe Maica Domnului), unii comentatori, români sau străini, par să ignore acest aspect. Caracterul religios al romantismului german este însă subliniat de comentatorii importanţi. În opinia lui Heinrich Heine, „şcoala romantică nu era decât redeşteptarea poeziei evului mediu”, poezie care „a apărut din creştinătate, era o pasifloră răsărită din sângele lui Isus”[13]. Friedrich Hegel,

---

[12] Mişcarea *Sturm und Drang* (1770-1780) a fost o „revoluţie literară” determinând transformări în plan spiritual (Fritz Martini, *op. cit.*, p. 190). Apărută într-o perioadă frământată, dominată de tendinţe şi orientări contradictorii, mişcarea nu a avut constant o poziţie antagonică faţă de iluminism, care pe teritoriu german era oricum diferit de cel francez, între altele, şi prin faptul că nu era ostil religiei, uneori împletindu-se chiar cu pietismul. Cf. Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, traducere de Eugen Filotti şi Adriana Flass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, studiu critic de Tudor Olteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1972, *op. cit.*, p. 174.

[13] Heine, Heinrich, *Şcoala romantică*, în *Opere*, vol. III, traducere de I. Cassian Mătăsaru, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 84.

în ale sale *Prelegeri de estetică*, foloseşte „arta romantică” şi „arta creştină” ca termeni echivalenţi, iar în *Istoria literaturii germane*, Fritz Martini explică: „Dar înclinaţia generală a romanticilor către religia catolică pornea nu numai dintr-o tendinţă istorico-estetică, ci din convingerea religioasă că prin ea nemărginirea lui Dumnezeu se revelează în pământesc. Biserica era manifestarea simbolică a unei ultime comuniuni mistice prin credinţă – în ea, nemărginitul devenea experienţă şi realitate religioasă. Romantismul a fost de la început o mişcare religioasă”[14]. Pe de altă parte, Albert Béguin, în cunoscuta sa carte *Sufletul romantic şi visul*, scoate în evidenţă înclinaţia spre mister şi iraţional ca şi bogăţia esoterică şi mistică a romantismului german[15].

Către lumea medievală cu ierarhia şi valorile ei priveşte Novalis cu o nesfârşită admiraţie. În eseul *Creştinătatea sau Europa*, pământul creştin apare ca un loc binecuvântat, unde oamenii trăiau cândva în armonie şi iubire. Aceste vremuri înălţătoare şi vrednice de toată lauda, când „acest cin pacificator a căutat cu stăruinţă să-i facă pe toţi oamenii părtaşi la această frumoasă credinţă şi şi-a trimis apostolii lui în toată lumea, pentru a vesti pretutindeni Evanghelia vieţii şi a face împărăţia cerurilor drept singura împărăţie a acestei lumi”[16], Novalis le zugrăveşte în antiteză cu vremurile noi, reprezentate de iluminism şi de Revoluţie. Este de remarcat faptul că Novalis, autor de mare sobrietate şi gravitate în tot ce a scris, devine acum ironic: „Cu mărinimie i s-a lăsat sărmanului neam omenesc un entuziasm şi s-a făcut din el piatra de încercare – neapărat trebuincioasă oricărui individ – a celei mai înalte civilizaţii: entuziasmul pentru această glorioasă, măreaţă filosofie şi, mai cu seamă, pentru preoţii şi mistagogii ei. Franţa a fost aşa de fericită să devină leagănul şi reşedinţa

---

[14] Martini, Fritz, *op. cit.*, p. 282.

[15] Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefaţă de Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

[16] Novalis, *Creştinătatea sau Europa*, în volumul *Geistliche Lieder / Cântece religioase*, traducere, note, tabel cronologic şi postfaţă de Ioan Constantinescu, cuvânt însoţitor de Anton Rauscher, Editura Institutul European, Iaşi, 1999, p. 177.

acestei noi credinţe care era constituită din cunoştinţe cunoscute lipite împreună. Oricât de deformată era poezia în această nouă biserică, existau totuşi câţiva poeţi care, de dragul efectului, se foloseau de vechi elemente şi de vechi splendori, dar se aflau astfel în pericolul de a aprinde cu vechiul foc noul sistem al lumii. Reprezentanţii mai inteligenţi ai noii credinţe au ştiut totuşi să îi aducă îndată la realitate pe cei care se înfierbântaseră deja. Ceilalţi membri (ai bisericii filosofiei) s-au dovedit neobosiţi în a purifica de poezie natura, pământul, sufletele omeneşti şi ştiinţele, în a nimici orice urmă a sacrului, în a dezgusta prin sarcasm de amintirea tuturor întâmplărilor solemne şi a oamenilor înălţători şi în a despuia lumea de toată podoaba ei mult colorată. Din cauza îndrăznelii şi a supunerii ei matematice, lumina a devenit favorita lor. Ei s-au bucurat că ea s-a lăsat mai degrabă frântă, decât s-ar juca în culori şi aşa şi-au numit marea lor întreprindere – luminism"[17]. Văduvirea lumii de mister, de sacru – în fond de poezia şi de frumuseţea ei – iată marea întreprindere distructivă a iluminismului. Cine exaltă iluminismul exaltă de fapt această cinică manoperă de desacralizare şi despiritualizare a culturii. La un moment dat, Novalis a întrevăzut adevărul şi l-a exprimat în chip profetic: „Această istorie a necredinţei moderne este foarte ciudată şi ea se dovedeşte a fi cheia tuturor fenomenelor monstruoase ale timpurilor noi. Ea a început abia în acest secol, mai ales în a doua jumătate a lui, şi ajunge, în scurtă vreme, la o mărime şi diversitate de necuprins"[18]. Îngrijorări îndreptăţite, dar cine să ia aminte?

Din cele arătate până acum rezultă că Revoluţia franceză nu se putea bucura de simpatie în cercul de la Jena. E de neînţeles însă strădania unor comentatori de a înrola sub steagul Revoluţiei pe membrii celei mai conservatoare şi mai antiburgheze dintre şcolile romantice. Stăruinţa cu care se îndeasă pe capul mult prea mare al unui Tieck sau Schelling strâmta bonetă roşie devine suspectă. Bunăoară, se invocă o scrisoare trimisă de Tieck lui Wackenroder, în care tânărul de

---

[17] *Ibidem*, p. 195.
[18] *Ibidem*, p. 197.

doar 19 ani era entuziasmat de libertatea adusă Franţei de Revoluţie[19]. E posibil ca la o asemenea vârstă a căutărilor şi a instabilităţii emoţionale studentul Tieck să fi fost ademenit de propaganda făcută Revoluţiei de unele publicaţii din statele germane, dar să nu uităm că această manifestare de simpatie faţă de un eveniment pe care l-a criticat apoi constant în scrierile sale se consuma cu şase ani înaintea constituirii grupării *Frühromantik* în jurul revistei „Athenaeum”, grupare ce şi-a elaborat programul estetic începând cu anul 1798. Abia prin prietenia cu Novalis din anii 1799-1801 s-a produs adeziunea lui Tieck la romantism. A-l cataloga însă drept „revoluţionar” şi a căuta cu orice preţ dovezi în opera lui atât de vizibil antirevoluţionară este un act de impietate. Dacă vrem să fim oneşti trebuie nu să interpretăm fragmentar şi tendenţios pasaje discutabile, ci să avem în vedere *totalitatea* operei, să decelăm clar şi indubitabil concepţia care stă la baza ei, să o deducem din sensurile alegorice şi ironice, din aluziile subtile strecurate în subtext. O trecere oricât de grăbită prin opera lui Ludwig Tieck relevă nostalgia după lumea veche şi după ordinea ei naturală în paralel cu persiflarea ideilor progresiste. Şarjele batjocoritoare la adresa filistinismului burghez din *Prinţul Zerbino* sau din alte opere scrise după fatidicul an 1793, ironiile antirepublicane şi, mai ales, critica din *Motanul încălţat* dezvăluie în Tieck un romantic veritabil, care nu face nici o concesie Revoluţiei.

Ironizarea modului de viaţă burghez, a obtuzităţii şi automatismului induse de raţiune, critica maşinismului şi a industrializării ţintesc tot revoluţia, considerată o ieşire din ordinea naturală a lucrurilor, o intervenţie brutală şi distructivă prin care un sistem politic artificial tinde să substituie Legea şi Ordinea. Statul providenţial este înlocuit de statul secular. Tema este prelucrată cu imaginaţie şi umor de E.T.A. Hoffmann în *Piticuţ numit Cinabru*. Prinţul Pafnutius intro-

---

[19] A se vedea studiul lui Manfred Frank, *Anti-bourgeoise Anarchie und Revolutions-Kritik. Von der zwiespältigen Haltung der Frühromantik zur Französischen Revolution* din volumul Henning Krauß, Herausgegeber, *Folgen der Französischen Revolution*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989, p. 226.

duce „idei iluministe" în micul său stat, care cunoscuse o viaţă plăcută, trăind în armonia unei rânduieli străvechi. Printr-un edict lapidar, toate zânele sunt exilate într-un ţinut îndepărtat, căci „sunt în primejdioasă legătură cu miraculosul şi, sub numele de poezie, răspândesc o otravă care-i face pe oameni incapabili să slujească reformele iluminismului"[20]. Se vede însă că miraculosul nu poate fi eradicat, întrucât se constată reminiscenţe dăunătoare care au scăpat vigilenţei poliţieneşti. Hoffmann persiflează retorismul revoluţionar şi recurge, ca de obicei, la fantastic, pentru a contraria pe adepţii raţionalismului iluminist.

În Anglia, atitudinea faţă de doctrina iluministă şi faţă de Revoluţia franceză este determinată, ca şi în statele germane, de particularităţi culturale, politice şi sociale, pe de o parte, iar, pe de altă parte, de personalitatea fiecăruia dintre scriitorii care s-au evidenţiat în această chestiune. Poziţionarea faţă de Revoluţie cunoaşte diverse nuanţe, de la afinitate exaltată la indiferenţă sau contestare vehementă. Dacă Byron şi Shelley sunt prin temperament, formaţie culturală şi opţiune politică poeţi insurgenţi, anarhici şi progresişti, mesajul lor fiind purtat către cititori de eroi titanieni satanici şi mizantropi, ceilalţi romantici englezi sunt firi paşnice, nostalgice şi visătoare, care se regăsesc în idealul estetic al romanticilor germani. Năzuinţa de a reactualiza spiritualitatea medievală, gustul pentru mister şi fantastic, interesul pentru folclor se manifestaseră cu mult înainte de 1798, an în care Samuel Taylor Coleridge începea să răspândească în Anglia doctrina noului curent. Atitudinea generală este, în mod firesc, una de dezaprobare a ideologiei iluministe, un motiv hotărâtor fiind ataşamentul faţă de religie (unii dintre aceşti poeţi erau preoţi, cum e cazul preromanticilor Thomas Percy, Robert Blair sau Edward Young). Istoria literară consemnează şi două exemple de trecere furtunoasă de la aprobare înflăcărată a Revoluţiei franceze la dezaprobare sau la condamnare vehementă. Astfel, William Blake, răzvrătit

---

[20] E.T.A. Hoffmann, *Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri*, traducere de Valeria Sadoveanu şi Al. Philippide, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 75.

împotriva oricăror forme de îngrădire a libertăţii în tinereţe, perioadă în care salută Revoluţia franceză prin volumul *The French Revolution* (1791), lasă către bătrâneţe impresia unui eremit creştin preocupat de viziunile sale mistice, ale cărui scrieri contrazic avântul revoluţionar de la început. În romantismul propriu-zis, William Wordsworth şi Samuel Taylor Coleridge încep prin a elogia Revoluţia şi sfârşesc prin a o dezavua. Coleridge, de pildă, scrie în 1789, la numai 17 ani, poemul patetic *Dărâmarea Bastiliei*, pentru ca apoi să treacă la extrema cealaltă, scriind fragmentul dramatic anti-iacobin *Căderea lui Robespierre* şi tragedia antirevoluţionară *Osorio*.

Un adversar neînduplecat al Revoluţiei este Edmund Burke, gânditor şi estetician din perioada preromantismului englez. În *Reflecţii asupra Revoluţiei din Franţa* (1790), Burke evaluează Revoluţia prin efectele ei politice, sociale, economice şi culturale, acuzând abuzurile şi crimele comise în numele democraţiei şi, mai ales, cinismul cu care ele erau apărate şi justificate. Cartea are calităţi vizionare şi profetice, autorul anticipând paginile sângeroase pe care Revoluţia se pregătea să le scrie: „Prin justificarea perfidiei şi a crimei, ca mijloace de realizare a binelui public, acesta nu va întârzia să se transforme într-un simplu pretext, în vreme ce perfidia şi crima ajung să fie adevăratul scop; şi aceasta va continua până în clipa în care rapacitatea, răutatea, răzbunarea şi frica, aceasta din urmă mai înfricoşătoare decât însăşi răzbunarea, îşi vor fi potolit apetitul neostoit”[21]. Printr-o analiză lucidă şi justă, fondatorul conservatorismului englez denunţă falsitatea propagandei şi condamnă ideologia ca un păcat originar al Revoluţiei: „Nu am îmbrăţişat gândirea lui Rousseau. Nu suntem discipolii lui Voltaire. Ideile lui Helvétius nu s-au răspândit printre noi. Ateiştii nu sunt predicatorii noştri. Nebunii nu sunt cei care fac legile la noi. Ştim că *noi* nu am făcut nici un fel de descoperiri şi considerăm că în morală nu e nimic de descoperit; la fel şi în ceea ce priveşte marile prin-

---

[21] Edmund Burke, *Reflecţii asupra Revoluţiei din Franţa*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000, p. 124.

cipii de guvernare sau ideile de libertate, al căror sens a fost pătruns înainte ca noi să ne fi născut, şi va rămâne astfel şi după ce ţarina mormântului ne va fi acoperit vanitatea. (…) Nu am fost goliţi pe dinăuntru şi cusuţi la loc pentru a putea fi umpluţi, precum păsările împăiate, cu paie şi vechituri, cu petice de hârtie mâzgălite cu un discurs despre drepturile omului. Noi ne păstrăm ansamblul tuturor sentimentelor noastre naturale"[22]. Rechizitoriul lui Burke la adresa Revoluţiei poartă amprenta responsabilităţii morale a celui care constată pericolul şi se simte dator să-şi prevină semenii. Nu e excesiv sau redundant, ci neclintit şi dârz, conştient că tăcerea în faţa răului înseamnă acceptarea lui: „Nu putem să rămânem indiferenţi la spiritul fanatismului ateu pe care îl inspiră o mulţime de scrieri răspândite cu o perseverenţă şi cu o cheltuială incredibilă, şi de predici rostite pe toate străzile şi în toate locurile publice de la Paris. Aceste scrieri au aprins în sânul populaţiei o furie sălbatică şi oarbă, care reprima în ea sentimentele naturale, ca şi pe cele ale religiei şi moralei. (…) Spiritul prozelitismului însoţeşte acest spirit al fanatismului. Propagatorii noii credinţe au societăţi care complotează şi, în acelaşi timp, complotează atât în Franţa, cât şi în străinătate (…). Iar in Anglia ne este dat să-i aflăm pe cei care îi primesc cu braţele deschise şi care îi aleg, în mod public, în mai multe dintre şedinţele periodice, să corespondeze cu ei, care îi aplaudă şi care îi propun ca obiecte demne de a fi admirate"[23]. Ironiile autorului englez vizează, ca şi mai apoi la Novalis, insinuarea ideologiei ca o nouă religie, ca o religie-surogat. Pentru curajul opiniilor sale, Burke a fost ridiculizat de apologeţii Revoluţiei şi trecut în rândul eroilor de factură donchişotescă, incapabili să priceapă mersul istoriei. Retorica progresistă, aceeaşi, atunci ca şi azi, i-a distribuit cu generozitate calificative stigmatizante: „conservator", „retrograd", „reacţionar", „duşman al modernizării, libertăţii şi democraţiei etc." etc.

O situaţie aparte prezintă romantismul în Franţa, unde Revoluţia a fost percepută ca un război civil ce a împărţit ţara

---

[22] *Ibidem*, p. 128-129.
[23] *Ibidem*, p. 200.

în două tabere imposibil de reconciliat. Războaie civile sau revoluţii care să ridice o parte a populaţiei împotriva celeilalte, de regulă, pe progresişti împotriva conservatorilor, au avut loc în multe ţări, dar nicăieri ruptura nu a fost atât de adâncă. Nicăieri intelectualii nu s-au comportat mai maniheic în funcţie de opţiunile lor politice ca în societatea franceză şi nicăieri stânga şi dreapta nu au rămas mai strict delimitate.

Prin aderenţa lor la estetica romantică, scriitorii francezi au optat pentru valorile tradiţionale, inclusiv pentru monarhie şi creştinism. Aşadar, mesajul antirevoluţionar al lui Chateaubriand era împărtăşit de majoritatea celor ce alcătuiau gruparea romantică. Şi aici însă există excepţii.

Dacă în privinţa lui Alfred de Vigny, nobil de o religiozitate mistică şi monarhist fervent sau a unor Alfred de Musset şi Gérard de Nerval, dezinteresaţi de politică, faptele sunt clare, nu acelaşi lucru se poate spune despre Alphonse de Lamartine sau Victor Hugo. Lamartine avea origine nobilă şi convingeri creştine, iar în timpul Restauraţiei a avut diverse responsabilităţi diplomatice; aşadar, într-o primă etapă, încheiată în 1830, slujeşte cauza Vechiului Regim. Mânat apoi de intenţii pacifiste, se apropie de tabăra adversă, astfel încât în 1847 publică *Istoria Girondinilor*, lucrare surprinzătoare, în care sunt elogiaţi girondinii şi Revoluţia. Cauzele care au dus la această basculare ideologică rămân obscure, însă îndemnul la luptă pentru cauza Revoluţiei e lipsit de echivoc şi a încins spiritele în preajma Revoluţiei de la 1848.

Victor Hugo, şef al şcolii romantice din Franţa, a avut o conduită oscilantă şi uneori stranie în raport cu Revoluţia, conduită marcată de întâmplările neobişnuite care au constituit materia lungii sale vieţi. Deşi avea toate datele pentru a deveni republican (temperament năvalnic, fire independentă, nebotezat provenind dintr-o familie depărtată de religie, succes literar timpuriu, popularitate), opţiunile sale politice îl plasează de partea monarhiştilor. Fie că e consilier al regelui Ludovic Filip sau *pair* al Franţei, fie că e primar în Paris, ori deputat conservator după căderea regelui, Hugo este în general un adversar al Revoluţiei. Ba mai mult, în 1848, în calitate de primar al arondismentului 8 parizian, conducea trupele care îi reprimau

pe insurgenţi. Dacă biografia autorului desenează profilul unui susţinător al Vechiului Regim, opera literară ne oferă o imagine mai puţin clară, mesajul politic trebuind dedus din construcţia simbolică şi din proiecţia sugestivă. În romanele sale, tema Revoluţiei s-a dovedit imposibil de evitat. În *Mizerabilii*, unde morala creştină se bucură de o asemenea preţuire, încât marile transformări lăuntrice sunt determinate de gesturi exemplare, croite după logica paradoxală a *Patericului*, compasiunea pentru cei săraci poate fi interpretată ca o critică la adresa monarhiei şi a celor avuţi. Un suflu democratic străbate cartea de la un capăt la altul, iar revoluţia apare drept cale îndreptăţită către o viaţă mai bună.

Prin *Notre-Dame de Paris*, Hugo reuşeşte o performanţă uluitoare. Catedrala Notre-Dame, capodoperă a artei gotice, care căzuse pradă furiei revoluţionare în mai multe rânduri[24], se afla către sfârşitul deceniului al treilea într-o asemenea stare de degradare, încât autorităţile intenţionau să o dărâme. Deşi redeschisă de Napoleon care s-a încoronat aici împărat în 1804, catedrala a pierdut mult din prestigiul de odinioară. Romanul este o replică dată barbariei revoluţionare şi totodată o încercare de a redeştepta simpatia generală pentru acest simbol al Parisului. Succesul romanului a fost hotărâtor pentru destinul catedralei, care a beneficiat în scurt timp de ample lucrări de restaurare, iar astăzi este cel mai vizitat şi mai iubit dintre monumentele Franţei.

Romantismul românesc este atipic, dacă îl privim prin prisma legăturii lui cu revoluţia, întrucât atipică a fost la noi revoluţia însăşi[25]. Oricât ar părea de neverosimil, trebuie să

---

[24] Vandalizarea catedralei a jignit adânc demnitatea poporului francez. Între altele, revoluţionarii au făcut din clopotele ei tunuri pe care le-au folosit împotriva propriului popor şi a propriilor monumente. Ura ideologică a făcut ca simbolurile păcii şi ale armoniei naţionale să fie înlocuite cu simbolurile luptei de clasă. Aceeaşi experienţă autodistructivă va cunoaşte şi Rusia începând cu Revoluţia din 1917, urmată de toate ţările comuniste. Există între aceste evenimente o asemenea evidenţă a continuităţii şi similitudinilor, încât ne vedem siliţi să acceptăm opinia istoricilor care spun că la originea crimelor comunismului se află ura de clasă şi ura religioasă propagate de iluminism.

[25] Revoluţia de la 1848 a avut la noi, din cauza condiţiilor istorice şi sociale specifice, un caracter naţional şi mai puţin un caracter de clasă. Propu-

acceptăm că, în fruntea Revoluţiei de la 1848 din ţările române, s-au aflat scriitorii romantici, numiţi de istoricii literari „paşoptişti”. Însă romantismul românesc reuneşte două orientări: una de inspiraţie franceză, încarnată de scriitorii paşoptişti şi una de sorginte germană, întruchipată de Eminescu. Paşoptiştii erau fii de boieri ajunşi la studii în Franţa, care şi-au iubit atât de mult ţara, încât au făcut tot ce le-a stat în putinţă pentru propăşirea ei. Receptivitatea lor faţă de cultura franceză era atât de mare şi de grăbită, încât nu mai puteau fi atenţi la nuanţe. Aşa se explică la ei asocierea entuziasmului şi a subiectivităţii poetice cu patosul revoluţionar ori împletirea în acelaşi discurs a elogiului trecutului cu nevoia de schimbare.

În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, nu putem să-l judecăm nici estetic şi nici politic fără a ţine seama de procesul formării lui, de trecerea sa prin mai multe medii, de circumstanţele care i-au marcat evoluţia. Dacă citim publicistica poetului (din care se desprinde cu claritate concepţia lui conservatoare, o concepţie consolidată în ani şi dezvoltată cu argumente culturale şi estetice), nu putem să ne ascundem surprinderea pricinuită de poemul *Împărat şi proletar*. Se pune în mod firesc întrebarea: în ce împrejurări şi sub imboldul căror factori a putut articula poetul un asemenea text? Susţinătorul statornic al monarhiei şi al statului conservator, apărătorul lumii vechi şi al valorilor tradiţionale, adversarul neîmpăcat al socialiştilor şi materialiştilor pe care îl întâlnim în paginile ziarului „Timpul”, produce prin discursul proletarului o mostră de radicalism ideologic greu de înţeles, atât în contextul operei poetice, cât şi în cel al gândirii sale politice. Am putea explica geneza poemului, desigur, prin impresia făcută asupra poetului de căderea Comunei din Paris. Evenimentul va fi fost reflectat cu multă compasiune de jurnalele vieneze de orientare revoluţionară şi va fi constituit prilejul favorabil pentru declanşarea unei noi campanii acuzatoare la adresa tiraniei. Se ştie că

---

nându-şi reformarea statului pe cale paşnică, revoluţionarii români au procedat cu moderaţie şi cu înţelepciune şi, nefiind ostili religiei, au fost sprijiniţi chiar de cler.

Viena a fost, ca şi Parisul, un bastion al avangardei politice foarte bine organizat, iar dacă ţinem seama de abnegaţia cu care a fost susţinută aici de către presă Revoluţia din 1848, putem să ne facem o părere despre nivelul la care ajunsese propaganda revoluţionară în epocă. Felul în care era reflectat evenimentul parizian în ziarele ce cădeau în mâna lui Eminescu a fost probabil hotărâtor pentru tonul poemului şi registrul ales. E de presupus însă că, la douăzeci şi unu de ani, poetul nu avea nici experienţa şi nici discernământul necesare pentru a intui, dincolo de stratul gros al vorbelor, realitatea faptelor[26].

Un alt element care ar fi putut motiva scrierea, nu doar a poemului de care ne ocupăm, dar şi a celorlalte lucrări revoluţionare, îl constituie cursurile de economie politică ale profesorului Lorenz Stein, pe care Eminescu le audia în 1871-1872 la universitatea vieneză. Lorenz Stein a fost printre primii istorici germani ai Revoluţiei franceze şi se crede că l-ar fi influenţat chiar pe Marx, iar cărţile sale (*Der Sozialismus und Kommunismus des heutigen Frankreich*, Leipzig, 1842, *Die sozialistischen und kommunistischen Bewegungen seit der dritten französischen Revolution*, Stuttgart, 1848) subliniază legătura directă şi necesară dintre iluminism, socialism şi comunism, într-o vreme când comunismul era considerat încă o utopie.

Poezia *Împărat şi proletar* a fost publicată în „Convorbiri literare", VIII, 9, la 1 decembrie 1874. Cercetătorii admit că prima formă (*Proletarul*, ms. 2259) aparţine perioadei vieneze şi cei mai mulţi stabilesc o legătură directă între înfrângerea Comunei din Paris (21 mai 1871) şi geneza poeziei, opinie justificată de versul „Versallia învinge… iară Comuna cade".

---

[26] De la colegul său Theodor Ştefanelli ştim că poetul citea zilnic jurnalele vieneze: „Cafeneaua ce o cerceta Eminescu mai adese era cafeneaua „Troidl" de pe Wollzeile. Aici se adunau după-amiază foarte mulţi studenţi români şi discutau, se sfătuiau şi-şi împărtăşeau noutăţile din patrie. Aici lua Eminescu după-amiaza cafeaua cu lapte sau o cafea neagră, cetea gazetele şi asculta cu multă atenţiune discuţiile tinerilor şi ştirile din ţară" (Theodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, ediţie îngrijită, prefaţă, bibliografie şi indice de Constantin Mohanu, Editura Junimea, Iaşi, 1983, p. 89).

La prima variantă se adaugă o a doua, *Ideile unui Proletar*, prea puţin modificată, datând din perioada berlineză. Seria este încheiată de *Umbre pe pânza vremei* (1873-1874), a treia versiune, mai amplă, nefinisată, dar suficient de apropiată forma finală.

Ideologia proletarului poate fi identificată de asemenea în câteva strofe din *Înger şi demon* (publicată în „Convorbiri literare", VII, 1, 1 aprilie 1883, dar citită de poet la „Junimea" pe 7 septembrie 1872), poezie scrisă şi definitivată tot la Viena. Revoluţionarul de aici, un „demon" ce „răscoală în popoare a distrugerii scânteie" şi „în inimi pustiite samănă gândiri rebele", este învins de iubirea unei făpturi angelice.

O altă încercare cu tentă revoluţionară, unde revolta are accente gnostice, inspirate probabil de filosofia lui Schopenhauer, poemul dramatic *Mureşanu*, realizat fragmentar şi elaborat, se pare, între 1874 şi 1876.

În toate cele trei texte se amestecă diverse idei, unele politice, altele filozofice, vădind întâlnirea ideologiei iluministe cu estetica romantică, ceea ce explică tensiunea sporită, anunţată deja prin titlurile antitetice. Contradicţiile sunt evidente şi de aici diferenţele între variante. Aspectul dominant îl reprezintă figura insurgentului, a revoluţionarului apostat şi anarhic ce instigă la lupta de clasă. De la bruionul *Proletarul* până la forma definitivă din 1874 (inclusă apoi şi în ediţia din 1883), poetul a suferit transformări interioare care se reflectă şi în operă. Dacă adăugăm la acestea şi poezia *Viaţa*, versificare a unui text de Thomas Hood[27], al cărei început se leagă de o însemnare a poetului dintr-un manuscris aparţinând perioadei berlineze, avem tabloul complet al poeziei revoluţionare a lui Eminescu[28]. Din cele prezentate până acum rezultă că geneza tuturor textelor sau fragmentelor revoluţionare eminesciene se plasează în perioada studenţiei, interval de mare efervescenţă spirituală, când poetul nu avea timp de sistema-

---

[27] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. V, p. 388.

[28] Eminescu ilustrează prin acest text teoria fiziocratică a „claselor sterile", în speţă negustorii care se îmbogăţesc transferând mărfurile de la producători la consumatori.

tizări şi disocieri, ci numai de acumulări frenetice. E interesant de observat că, parcurgând manuscrisele aceluiaşi interval, descoperim în paginile cu un conţinut eterogen şi adesea contradictoriu idei materialiste, socialiste sau progresiste provenind din note de curs ori din note de lectură. Poate că nu e lipsit de importanţă să adăugăm că expresii întregi din aceste însemnări se regăsesc în versurile revoluţionare. E vorba însă de o influenţă temporară şi superficială asupra concepţiei politice a poetului, care se va maturiza încet-încet şi va deveni un partizan al conservatorismului românesc. Cum de a păstrat totuşi textele, chiar şi intervenind asupra lor prin restructurare sau prin edulcorarea tonului după ce s-a distanţat de ideile respective? – iată o întrebare firească, dar al cărei răspuns nu-l putem decât presupune. Speculaţii prea multe nu încap aici, mai ales că poezia a fost dată la tipar de poet. Nu ne rămâne decât să o analizăm şi eventual să deducem din mesajul ei raţiunea pentru care poetul a publicat-o.

Într-o epocă în care unii critici încercau să-l recupereze pe Eminescu ideologic pentru a-i asigura un loc în manualele şcolare, poezia *Împărat şi proletar* devenise o monedă de schimb. Era mijlocul cel mai sigur de a pune în mâna poetului drapelul roşu al luptei proletare şi de a-l sili să păşească în fruntea maselor către viitorul comunist. Ce a ieşit de aici nu e deloc măgulitor pentru memoria noastră: aproape două generaţii de elevi au învăţat că poetul naţional era un duşman înflăcărat al regimului burghezo-moşieresc, că el întruchipează lupta împotriva tiraniei şi a inegalităţii sociale impuse de sistemul monarhic.

În primul rând trebuie spus că în momentul publicării poemului, la douăzeci şi patru de ani, poetul nu era încă pe deplin format din punct de vedere politic. Totuşi remarcăm o transformare semnificativă de la prima variantă, conţinând exclusiv discursul proletarului, la varianta definitivă, unde proletarul rămâne doar o voce într-un context mult mai larg şi mai echilibrat. Dacă în cazul primei variante vocea poetului se identifică subiectiv cu vocea proletarului, cu alte cuvinte, poetul transmite prin gura acestuia propriul său mesaj politic, în versiunea definitivă are loc o obiectivare a discursului pro-

letarului şi o identificare a poetului cu Cezarul la nivelul ideilor şi al trăirilor. Evoluţia poetului se vede nu numai în plan politic, ci şi în plan ideatic şi afectiv. De la violenţa rudimentară a proletarului şi de la lozincile arhicunoscute ale propagandei revoluţionare, poetul ajunge la mari idei inspirate de Ecleziast sau de Schopenhauer, idei care provoacă mâhnirea Cezarului. Este evident acum că, dintre cele două personaje, Cezarul este mult mai apropiat poetului prin subtilitatea gândirii şi prin nobleţea sentimentelor. În forma sa definitivă, poemul nu-şi mai centrează mesajul pe revolta proletarului, ci pe tribulaţiile Cezarului, discursul primului devenind un pretext pentru reflecţiile celui de-al doilea. Într-un articol publicat în 1946, aşadar într-o vreme când gândirea proletară se oficializase în România, G. Călinescu fixează cu onestitate mesajul poemului: „Nu am deloc gândul de a falsifica textele şi ştiu că aici Eminescu expune în chip obiectiv opiniile şi ale proletarului şi ale împăratului, spre a scoate din ele încheierea zădărniciei lumii”[29]. Prin urmare, poemul construit ca o antiteză dintre două sisteme de guvernare nu mai transmite un mesaj politic, ci unul filosofic. Meditaţia poetului, care este totodată a împăratului, depăşeşte nivelul gândirii politice, ajungând la idei generale cu privire la istorie şi la condiţia umană.

Discursul proletarului merită analizat atât prin grila materiei ideologice cât, mai ales, prin prisma realizării poetice. Numai simpla reamintire a titlurilor, de la prima la ultima variantă – *Proletarul*, *Ideile unui proletar*, *Urme pe pânza vremii*, *Împărat şi proletar* –, relevă distanţarea ideologică treptată a autorului de personajul său. Prin obiectivare, discursul proletarului este atenuat ideologic pentru a fi salvat estetic. Accentul cade, în cele din urmă, nu pe unul dintre termenii antitezei, ci pe relaţia dintre ei.

Dacă în *Proletarul* oratorul îşi începe abrupt diatriba împotriva exploatatorilor, adresându-se unui auditoriu general

---

[29] George Călinescu, *Mihai Eminescu (studii şi articole)*, ediţie îngrijită, postfaţă şi bibliografie de Maria şi Constantin Teodorovici, Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 149.

şi în acelaşi timp abstract, odată cu a doua variantă, poetul introduce în poezie o asistenţă mută („o ceată pribegită, / Copii săraci şi sceptici ai plebei proletare”), artificiu prin care proletarul nu mai e lăsat să se adreseze direct cititorului, inclus până acum în cuprinderea largă şi generalizantă a persoanei a doua plural, ci e obligat să se limiteze la micul cerc al auditorilor săi.

Survolând textul, observăm că oratorul apelează la toate locurile comune ale retoricii agitatorice. Sunt incriminate cinismul şi lăcomia celor bogaţi, averile lor obţinute prin rapt şi înşelăciune, legile nedrepte care protejează interesele „celor tari”, ipocrizia bogaţilor care, imorali, pretind celorlalţi virtute. Destul de amplu se desfăşoară tema religiei, „o frază de dânşii inventată / Ca cu a ei putere să vă aplece în jug”, judecată cu raţionamentele reducţioniste ale unor Ludwig Feuerbach, Karl Marx sau Friedrich Engels. Tot mai pregnantă şi mai instigatoare devine antiteza *„ei” – „voi”,* menită să sporească ura faţă de cei bogaţi şi să adâncească nemulţumirea cauzată de propriile frustrări. Tensiunea se acumulează vers cu vers, până când glasul tunător al proletarului izbucneşte mobilizator:

„Zdrobiţi orânduiala cea crudă şi nedreaptă,
Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!
Atunci când după moarte răsplată nu v-aşteaptă,
Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,
Egală fiecare, şi să trăim ca fraţi!”

Odată enunţat scopul marxist al oricărei revolte – schimbarea orânduirii sociale –, odată demascată minciuna religiei şi formulat principiul egalitarismului, proletarul îşi pierde cumpătul, îndemnând la barbarie asemeni iacobinilor ori rebelilor avangardişti de la începutul secolului al XX-lea:

„Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice,
Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori;
Ele stârnesc în suflet ideea neferice
A perfecţiei umane şi ele fac să pice
În ghearele uzurei copile din popor!

Sfărmaţi tot ce aţâţă inima lor bolnavă,
Sfărmaţi palate, temple, ce crimele ascund,
Zvârliţi statui de tirani în foc, să curgă lavă,
Să spele de pe pietre până şi urma sclavă
Celor ce le urmează pân' la al lumii fund!"

Să fi venit oare aceste îndemnuri de o violenţă extremă, îndreptată tocmai împotriva culturii şi a artei, din textele lui Rousseau? Sau din paginile incendiare ale gazetelor revoluţionare vieneze? Întrucât aceste două strofe nu apar decât în varianta definitivă, putem bănui că poetul le-a adăugat pentru a ridiculiza pe orator, pentru a-i minimaliza gândirea şi pentru a-i vulgariza mesajul. E de presupus că poetul nu se mai recunoaşte politic în discursul proletarului şi chiar se raportează critic la el. Prea amintesc aceste imagini de vandalismul şi ororile Revoluţiei franceze, pentru a nu vedea aici o intenţie satirică. Incitarea la ură şi distrugere continuă în aceeaşi notă anarhică („Sfărmaţi tot ce arată mândrie şi avere", „O! aduceţi potopul, destul voi aşteptarăţi") până când ideea zădărniciei oricărei lupte începe să se profileze la capătul drumului: „Nimic… Locul hienei îl luă cel vorbareţ, / Locul cruzimii vechie, cel lins şi pizmătareţ, / Formele se schimbară, dar răul a rămas". Ultimele trei strofe din discursul proletarului apar în penultima variantă. Ele surprind prin tonul reflexiv şi prin tematica specific romantică: nostalgia originilor, miturile, sentimentul trecerii şi al morţii inevitabile, deşertăciunea vieţii ş.a.m.d. Doar un singur vers „plăcerile egale egal vor fi-mpărţite" mai aminteşte acum de militantismul oratorului de mai înainte. Eminescu a gândit probabil un pasaj lin către atmosfera meditativă din partea a doua a poemului, dominată de figura gânditoare a Cezarului. Partea a treia este un tablou al revoluţiei, pregătită de ampla desfăşurare ideologică a mâniei proletare din primul tablou. Asupra luptei concrete poetul nu mai insistă însă (această parte a treia este cea mai inconsistentă), atenţia lui este deja captată de marile idei. Din spectacolul impresionant al luptei, el ajunge la concluzia sceptică a zădărniciei oricărui efort, a oricărei tentative de a schimba mersul lucrurilor. Abia în ultima parte a poemului

observăm o convergenţă între ideile poetului şi ideile personajului care nu e altul decât împăratul meditând lângă trunchiul unei sălcii. Dacă discursul proletarului seamănă în final cu cel al poetului însuşi, împăratul urmează aceeaşi cale devenind un *alter ego* al poetului: gândeşte cu ideile lui Schopenhauer şi e copleşit odată cu poetul de sentimentul deşertăciunii:

„Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte,
Că-n urmă-ţi rămân toate astfel cum sunt, de dregi
Oricât ai drege-n lume – atunci te oboseşte
Eterna alergare… ş-un gând te-ademeneşte:
Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”.

Început cu optimismul şi cu îndrăzneala celui care vrea să înfrunte zăgazurile istoriei, poemul sfârşeşte sub apăsarea unui pesimism deprimant. Semnificaţiile rezultate din succesiunea sau contrapunerea tablourilor se rotesc într-un cerc ce ucide voinţa şi oboseşte mintea. Poemul nu putea ajunge la o încheiere convenabilă, întrucât poetul opune aici două tipuri de logică absolut diferite: logica activismului occidental care călăuzeşte pe proletar şi logica indiană a non-făptuirii şi a vieţii iluzorii, însuşită de împărat. Viaţa ca *vis al morţii* nu e gândită ca în romantismul timpuriu, unde visul era o deschidere spre realitatea transcendentă, ci în sensul pesimismului lui Schopenhauer, care înţelege suferinţa ca destin.

Oricâte interpretări aberante ar fi produs de-a lungul timpului discursul proletarului, rămâne indubitabilă diferenţa ideologică dintre poet şi proletar. E posibil ca Alain Guillermou să nu greşească prea mult presupunând că poetul a păstrat textul pentru calităţile lui oratorice. În monografia sa, comentatorul francez face observaţii care pun în dificultate comentariile marxizante ale epocii: „Asemenea reverii metafizice ne oferă posibilitatea să măsurăm sinceritatea lui Eminescu de-a lungul acestei mostre de elocinţă. Excesul de optimism al tânărului revoluţionar nu poate fi desigur considerat ca o expresie directă a concepţiei poetului asupra vieţii şi morţii. E vorba mai degrabă de un exerciţiu de retorică pură,

pe care Eminescu îl păstrează pentru sine în dosare şi pe care nu l-ar publica întocmai”[30].

E limpede că în poezie, domeniu al spontaneităţii afective şi al sugestiei, concepţia politică a lui Eminescu e mai greu de sesizat, însă ea devine evidentă în publicistică, unde exprimarea este directă şi neinterpretabilă. În articolele politice ale poetului, se disting două aspecte: afirmarea crezului conservator şi motivarea opţiunii pentru această doctrină, pe de o parte, şi declararea adversităţii faţă de partida liberală, pe de altă parte.

Eminescu elogiază „conservatismul”, care are la bază o doctrină organicistă: statul se dezvoltă şi evoluează natural, păstrând şi cultivând sistemul tradiţional de valori. În expunerea teoriei organiciste apare alegoria statului ca organism natural, care începe să funcţioneze prost doar atunci când se abate de la natura lui, când intervine cu legi artificiale după principiul *pessima republica, plurimae leges*[31]. Poetul are nostalgia vechilor rânduieli, regretă împuţinarea boierilor de viţă, deplânge dispariţia breslelor, e alarmat de sporirea numărului funcţionarilor şi al negustorilor în paralel cu scăderea ponderii celor care desfăşoară o activitate productivă. Nu de nou se teme, ci de schimbările rele, de inovaţiile hazardate ale nepricepuţilor din politică şi administraţie.

Ataşamentul lui Eminescu faţă de lumea veche e atât de puternic, încât naşte apologia epocii feudale: „În realitate sistemul feudal e un sistem al libertăţii celei mai mari, al descentralizării, al autonomiei comunale, al neatârnării claselor; oamenii nu erau egali şi tocmai pentru aceasta erau liberi. Cu cât oamenii se egalizează, cu atât devin mai puţin liberi”[32]. Nu e vorba aici nici de sentimentalism, nici de exaltare paseistă, ci de judecata unui gânditor modern, care stăpâneşte bine noţiunile de economie politică. Este remarcabil curajul formulării

---

[30] Guillermou, Allain, *Geneza interioară a poeziilor lui Mihai Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 128.

[31] Mihai Eminescu, *În nr. de ieri am învăţat*, articol publicat în „Timpul”, 26 iulie 1880, în *Opere*, vol. XI, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1984, p. 271.

[32] *Idem*.

unor asemenea idei într-o vreme în care noul era glorificat ca o valoare în sine. Dezvoltând doctrina conservatoare, poetul o opune la un moment dat liberalismului, ambele forţe trebuind să păstreze echilibrul atât de necesar vieţii politice: „Liberalismul şi conservatismul formează două tabere antagonice ireconciliabile, căci au interese şi ţeluri opuse: liberalismul luptă pentru drepturi cu o lipsă de măsură care poate duce la anarhie şi la disoluţia statului, în timp ce conservatismul luptă pentru îndatoriri, adică pentru responsabilizarea tuturor celor implicaţi în actul politic, guvernanţi şi guvernaţi deopotrivă”[33]. Raţionamentul poetului merge în perspectivă şi devoalează riscurile ambelor sisteme: „Astfel s-ar putea spune că întreaga luptă între taberele opuse, numite una liberală, care ajunge la comunism, alta conservatoare, care poate ajunge într-adevăr la osificarea statului, pe de o parte lupta pentru drepturi, pe de alta lupta pentru datorii. Conservatismul e lupta pentru datorii. Pe de altă parte, sistemul libertăţii, totodată al individualismului, cuprinde primejdii şi mai mari. El preface viaţa într-o luptă de exploatare reciprocă, care poate ajunge la disoluţia completă a statului – şi într-acolo tind ideile comuniste internaţionale de azi”[34].

Liberalii sunt principalii destinatari ai ironiilor şi sarcasmelor poetului, dar criticile vizează întotdeauna fie principii în apărarea cărora se ridică temutul jurnalist, fie faptele reprobabile ale politicienilor liberali. Apelativele nu sunt deloc măgulitoare: „revoluţionari”, „anarhişti”, „comunarzi”, „radicali”, „roşii”, „progresişti”, „internaţionalişti”, „cosmopoliţi” „socialişti”, „marxişti”, „materialişti”, „comunişti”, „patrioţi”, „naturi catilinare”, „cumularzi”, „străini”, „demagogi internaţionali”, „vânzători de sudoare” etc. Liberalii sunt fraţi buni ai socialiştilor şi urmaşi ai revoluţionarilor francezi. Sunt acuzaţi că se folosesc de nume înşelătoare (îşi spun „liberali”, partidul lor se numeşte „naţional”, iar ziarul lor se cheamă „Românul”), pentru a abate atenţia de la adevăratul lor scop care este comunismul.

---

[33] *Opere*, vol. X, p. 148.
[34] *Idem*.

Foarte des îi amintesc poetului liberalii români de radicalii din Franţa, ale căror intenţii sunt uşor de bănuit: „Ca şi confraţii lor de pretutindenea, radicalii din Franţa au o ciudată manieră de a privi statul. De căpetenie pentru dânşii e ca să ajungă la putere (…) iar ţară şi popor pot merge pe apa Sâmbetei, puţin le pasă. Radicalii reprezintă în mod unilateral interesele claselor de jos au mai bine zicând se reprezentează pe ei înşii, exploatând nemulţumirile acelor clase”. Oare nu e aceasta strategia oricărei revoluţii? Nu au dovedit faptele cu prisosinţă că singurul scop al revoluţionarilor a fost puterea? Avem aici dovada că expresia „Minciuni şi fraze-i totul” ar trebui aplicată, potrivit concepţiei politice a poetului, nu statului conservator, nu sistemului monarhic, ci discursului revoluţionar.

Ajuns la deplina maturitate culturală şi politică, jurnalistul de la „Timpul” ne uimeşte prin fineţea analizei şi profunzimea observaţiei. Cu siguranţă că Eminescu se situează la nivelul cel mai ridicat de competenţă în domeniul comentariului politic din spaţiul românesc, iar dacă avem în vedere şi stilul cuceritor, atunci suntem îndreptăţiţi să vorbim încă o dată despre genialitatea sa: „Niciodată poporul de jos al oraşelor, şi acesta face zgomot în ţări industriale, nu ştie ce vrea, numai ceea ce nu vrea. Prea puţin culte pentru a face abstracţie de la guvern şi de la persoanele ce-l compun şi a căuta cauzele relelor mult mai adânc în stări asemănătoare economice sau sociale, clasele care n-au ce pierde, conduse de oameni care n-au ce pierde, ar fi în stare de-a pune orişicând existenţa statului, întreaga lui istorie şi onoarea lui în joc, numai pentru a-şi ridica în sus clovnii lor ridicoli, semizeii lor efemeri, pe acea plebe intelectuală pentru care orice merit şi orice capacitate este o insultă. Între aceste elemente turburi şi invidioase pe de o parte şi între elementele culte, avute şi istorice ale Franţei, există astăzi o luptă hotărâtoare, de la rezultatul căreia va atârna civilizaţia şi dezvoltarea pacinică cât şi prestigiul militar al Franţei”[35]. Ce găsim aici e aproape un comentariu la

[35] M. Eminescu, *Situaţia din Franţa*, articol publicat în „Timpul”, 18 noiembrie 1877 şi inclus în *Opere*, vol. X, p. 9.

cele două tablouri revoluţionare ale poeziei *Împărat şi proletar*. Se vede că jurnalistul nu îl priveşte cu simpatie pe proletarul rebel şi gregar, dar oare poetul l-a agreat vreodată?

În alt loc, ideile aceluiaşi proletar sunt combătute cu un citat din Alexis de Tocqueville: „Între toate societăţile din lume, tocmai acelea vor scăpa mai cu greu de guvernul absolut, în care aristocraţia nu mai este, sau nu mai poate fi; nicăieri despotismul nu va produce efecte mai stricăcioase decât în societăţile lipsite de aristocraţie, pentru că nici un alt soi de guvernământ ca cel despotic nu favorizează dezvoltarea tuturor viciilor la care sunt supuse îndeosebi aceste societăţi, împingându-le tocmai spre partea în care ele înclinau deja urmând unei porniri naturale”[36]. Poetul aprobă fără rezerve cuvintele cărturarului francez, care a avut puterea să prevadă atâtea dintre abuzurile şi nenorocirile istoriei.

Din cele arătate până acum, se poate observa cu uşurinţă că profilul revoluţionar al lui Eminescu este unul impropriu; e o fizionomie pasageră şi conjuncturală, opusă doctrinei conservatoare însuşite la maturitate, doctrină pe deplin compatibilă cu estetica romantică şi inspirată, probabil, de aceasta. În poezia *Eu nu cred nici în Iehova*, poetul îşi mărturiseşte răspicat crezul artistic („Eu rămân ce-am fost: romantic”) atribuindu-i o adâncime religioasă şi nu putem insinua că, la cei douăzeci şi şase de ani ai săi, nu ştia foarte bine ce înseamnă a fi romantic. Să observăm, în treacăt, că până şi această nevinovată artă poetică, unde strategia lirică a negaţiilor succesive are rolul de a accentua adeziunea totală a poetului la estetica romantică, era invocată ca o mostră de ateism.

Bogatul material publicistic eminescian ne furnizează argumente doar în direcţia negării atitudinii revoluţionare şi nu a aprobării ei. Dacă am insista detaliind, am putea lesne demonstra că discursul proletarului este negat vers cu vers de temutul jurnalist. Între altele, putem încerca un mic test de compatibilitate, urmărind tema religiei, o temă care a trezit întotdeauna un interes deosebit. Să ne imaginăm că aceeaşi

---

[36] M. Eminescu, *O societate fără aristocraţie*, articol publicat în „Timpul”, 29 iulie 1880 şi inclus în *Opere*, vol. XI, p. 272.

mână care a scris versul „Religia – o frază de dânşii inventată" a aşternut şi rânduri de mare sensibilitate faţă de fenomenul religios ori argumente menite să înfrunte ofensiva ateistă a Occidentului. Iată un exemplu: „Tristă şi mângâietoare legendă! Iată două mii de ani aproape de când ea a ridicat popoare din întuneric, le-a constituit pe principiul iubirii aproapelui, două mii de ani de când biografia fiului lui Dumnezeu e cartea după care se creşte omenirea. (...) Omul trebuie să aibă înaintea lui un om ca tip de perfecţiune după care să-şi modeleze caracterul şi faptele. Precum arta modernă îşi datoreşte renaşterea modelelor antice, astfel creşterea lumii nouă se datoreşte prototipului omului moral, Isus Hristos"[37].

De la ideea necesităţii religiei şi a rolului modelator al Mântuitorului în viaţa umanităţii, se ajunge uneori la combaterea materialismului şi curentului antireligios în genere: „Spiritul public modern suferă de-o boală până la oarecare grad nepricepută pentru noi, născută fiind din împrejurări şi din stări de lucruri fără analogie în viaţa noastră internă. (...) ideile politice profesate de cosmopoliţii apuseni sunt, pentru stadiul de dezvoltare în care trăim, utopii în care nu cred nici cei ce le profesează la noi. Religia, cu credinţele ei fericite, care stabilea în mod dogmatic toate răspunsurile la întrebările cele mari ce preocupă o minte omenească, a suferit grele lovituri, însă numai negative – din partea unor ultime raţionamente materialiste, care în sine sunt tot atât de neîntemeiate ca şi mitologia grecească. Dar raţionamentele materialiste, brutale fiind, lesne de priceput şi apelând oarecum la bestia din om, găsesc în suta a nouăsprezecea o mulţime de apărători, încât viaţa noastră modernă pare a se apropia de povârnişul fatal pe care istoricii latini îl presupun, fără cuvânt, a fi existent înaintea constituirii statelor, adică acea stare de vecinică vrajbă însemnată cu vorbele *bellum omnium contra omnes*"[38]. Rezultă de aici că religia creştină nu numai că a

---

[37] M. Eminescu, *Şi iarăşi bat la poartă*, articol publicat în „Timpul", 12 aprilie 1881 şi inclus în *Opere*, vol. XII, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1985, p. 134.

[38] M. Eminescu, *Spiritul public modern*, articol publicat în „Timpul, 8 noiembrie 1878, inclus în *Opere*, vol. X, p. 147.

ridicat omul la o statură morală, dar a contribuit substanţial la emanciparea lui, la formarea şi civilizarea popoarelor europene.

Altădată Eminescu pune sentimentul religios în relaţie cu doctrinele politice. În timp ce doctrina conservatoare are o întemeiere creştină, doctrina „roşilor”, oricare ar fi înfăţişările şi denumirile lor, este opera lui Antihrist: „Christ a fost reprezentantul săracului cinstit şi harnic. Antihrist e reprezentantul săracului viclean şi leneş, căci vicleşugul şi lenea, tertipul şi ruşinea de muncă sunt cele două mari caracteristici ale roşilor ca colectivitate, exceptând pe puţini, cât şi a elementelor străine pe care ei mai cu seamă le favorizează”. Adevăr nedemonstrabil, evident, dar tăgăduit de armata tot mai numeroasă şi mai suspectă a doctorilor în ştiinţe politice. Statul conservator (providenţial) îşi apără sistemul de valori construit în jurul unei idei religioase, iar statul socialist (secular) pare să nu aibă alt scop decât subminarea religiei şi a sistemului său de valori. Dreapta politică este creştină, iar stânga este atee. Credinţa în Dumnezeu pare a fi criteriul cel mai important al apartenenţei politice.

Nu ştim cât de religios a fost poetul în sinea lui, cât de sincer a fost atunci când a scris acele frumoase poeme-rugăciune. Ştim însă că îl îngrijora slăbirea sentimentului religios în lumea modernă şi că îl irita obrăznicia ateilor. În viziunea lui, libera-cugetare nu înseamnă nicidecum libertate de gândire, ci „*lipsă* de gândire” iar liber-cugetătorii nu sunt „oameni care gândesc liber, ci indivizi care nu gândesc în genere *nimic*”[39].

Am greşi dacă l-am judeca pe autorul articolelor politice ca pe un membru al Partidului Conservator, ceea ce el nu a fost niciodată. Ţinea prea mult la libertatea şi la independenţa lui, pentru a se înregimenta politic şi pentru a se supune disciplinei de partid. De altfel, verva sa editorială mai strica uneori socotelile politicienilor conservatori, în scurta perioadă când aceştia au guvernat (a rămas celebru mesajul lui Petre Carp către junimişti: „Mai potoliţi-l pe Eminescu!”). În calitate de

---

[39] *Ibidem*, p. 186.

susţinător al unui partid de opoziţie însă, aprigul ziarist şi-a descărcat muniţia aproape exclusiv în inamicul liberal. Cu toate acestea, nu-l putem acuza de partizanat pe cel ce a făcut din politică nu un scop, ci un temei al existenţei sale, pe cel ce a rămas toată viaţa sărac, dar a îmbogăţit sufletul neamului cu iubirea sa: „Ce să vă spun? Iubesc acest popor bun, blând, omenos, pe spatele căruia diplomaţii croiesc carte şi războale, zugrăvesc împărăţii despre care lui nici prin gând nu-i trece, iubesc acest popor care nu serveşte decât de catalici tuturor acelora ce se-nalţă la putere, popor nenorocit care geme sub măreţia tuturor palatelor de gheaţă ce i le aşezăm pe umeri”[40].

Bibliografie

Baczko, Bronislav, *Crimele Revoluţiei franceze*, traducere de Teodora Cristea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere şi prefaţă de Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998

Besançon, Alain, *Rădăcinile intelectuale ale leninismului*, traducere de Lucreţia Văcar, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007

Burke, Edmund, *Reflecţii asupra Revoluţiei din Franţa*, Editura Nemira, Bucureşti, 2000

Chartier, Roger, *Omul de litere*, din volumul coordonat de Michel Vovelle, *Omul Luminilor*, traducere de Ingrid Ilinca, postfaţă de Radu Toma, Editura Polirom, Iaşi, 2000

Călinescu, George, *Mihai Eminescu* (*studii şi articole*), ediţie îngrijită, postfaţă şi bibliografie de Maria şi Constantin Teodorovici, Editura Junimea, Iaşi, 1978

Călinescu, George, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986

Chateaubriand, René de, *Geniul creştinismului*, selecţie, traducere, prefaţă şi note de Maria Vazaca, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998

Crainic, Nichifor, *Dostoievski şi creştinismul rus*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-V, ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994-2000

---

[40] *Opere*, vol. IX, p. 488.

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-III, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc, prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IX-XIII, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1980/1989/1984/1985/1985

Eminescu, Mihai, *Frgmentarium*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981

Furet, François, *Atelierul istoriei*, traducere de Irina Cristea, cuvânt înainta de Şerban Papacostea, Editura Corint, Bucureşti, 2002

Furet, François, *Reflecţii asupra Revoluţiei franceze*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

Furet, François, *Trecutul unei iluzii*, *eseu despre ideea comunistă în secolul XX*, traducere de Emanoil Marcu şi Vlad Russo, Editura Polirom, Iaşi, 2000

Guillermou, Allain, *Geneza interioară a poeziilor lui Mihai Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977

Heine, Heinrich, *Şcoala romantică*, în *Opere*, vol. III, traducere de I. Cassian Mătăsaru, Editura Univers, Bucureşti, 1973

Hoffmann, E.T.A., *Părerile despre viaţă ale motanului Murr şi alte povestiri*, traducere de Valeria Sadoveanu şi Al. Philippide, Editura Univers, Bucureşti, 1985

Krauß, Henning, Herausgegeber, *Folgen der Französischen Revolution*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989

Maistre, Joseph de, *Consideraţii asupra Franţei*, traducere de Ştefan Velescu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000

Martini, Fritz*, Istoria literaturii germane*, traducere de Eugen Filotti şi Adriana Flass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, studiu critic de Tudor Olteanu, Editura Univers, Bucureşti, 1972

Novalis, *Creştinătatea sau Europa*, în volumul *Geisliche Lieder / Cântece religioase*, traducere, note, tabel cronologic şi postfaţă de Ioan Constantinescu, cuvânt însoţitor de Anton Rauscher, Editura Institutul European, Iaşi, 1999

Ştefanelli, Teodor V., *Amintiri despre Eminescu*, ediţie îngrijită, prefaţă bibliografie şi indice de Constantin Mohanu, Editura Junimea, Iaşi, 1983

Vovelle, Michel, *Omul Luminilor*, traducere de Ingrid Ilinca, postfaţă de Radu Toma, Editura Polirom, Iaşi, 2000

Résumé

Eminescu a écrit quelques poèmes révolutionnaires sous diverses influences idéologiques qui descendent jusqu'à la doctrine illuministe. Le plus important est la poésie *Empereur et prolétaire*, texte dans lequel les idées révolutionnaires formulées par le prolétaire se trouvent en antithèse avec les principes esthétiques du romantisme, cognoscibles dans la figure de l'empereur et dans ses réflexions. La transformation du poème qui a connu plusieurs versions, témoigne les transformations des idées du poète: de la première version intitulée *Le prolétaire*, qui inclut toutes les *topoi* de la rhétorique d'agitation, jusqu'à la forme finale publiée sous le titre *Empereur et prolétaire*, où le discours du prolétaire devient prétexte pour la méditation du César, on observe une évolution qui démontre la distance de l'auteur vis-à-vis des passagères influences idéologiques du début. Les articles du poète mettent en évidence un fort profil conservatoire et, en même temps, romantique, une conception qui nie toutes les idées du prolétaire.

Spectacolul cunoaşterii. Premisele unui teatru non-dramatic în tradiţia japoneză şi în proiectele eminesciene

Silvia GIURGIU
(silgiurgiu@gmail.com)

Abordarea teatrului eminescian aduce în prim-planul cercetărilor una dintre cele mai interesante probleme de teorie a literaturii, şi anume problema genurilor literare. De la încadrarea unui anumit text într-o grilă rigidă a genurilor şi până la contestarea acurateţei acestei grile, teoria genurilor se constituie ca un spaţiu de dezbateri oarecum auxiliar, de care în general se poate face abstracţie, fără a periclita prin nimic înţelegerea (şi analiza) fenomenului literar[1]. Totuşi, studiile care vizează disoluţia genurilor parcurg un raţionament aproape şablonard. După constatarea prealabilă a legitimităţii diferenţierii vreunui gen (sau a tuturor, rând pe rând), tradiţia a consacrat, ca un al doilea pas al demonstraţiei, o tentativă de ierarhizare a lor şi implicit o reducţie eidetică: opţiunea pentru câte un singur gen şi decretarea acestuia drept model sau principiu care poate fi regăsit şi în configuraţia celorlalte.

Aşa procedează M. Bahtin, în studiul *Epos şi roman*. El realizează un demers de poetică istorică, demonstrând că romanul nu poate fi analizat ca un gen literar aflat pe picior de egalitate cu celelalte genuri, fiind de fapt un supra-gen care încearcă să absoarbă şi să reconfigureze genurile care îl precedă (în ordine cronologică). În articolul amintit, premisa lui Bahtin

---

[1] Nōrthrop Frye constată chiar că doar unii dintre critici abordează textele literare prin prisma categoriei genului, iar analizele care se dispensează de un asemenea criteriu nu sunt sortite nici superficialităţii şi nici, cu atât mai puţin, eşecului.

este că singura categorie problematică ar fi cea a romanului, aflat încă în curs de constituire (în evoluţie), în timp ce genurile cu o istorie mai îndelungată (dinaintea apariţiei scrierii) sunt clar fixate în specificul lor, formând împreună un ansamblu unitar, omogen: „În unele epoci, (…) în marea literatură (…) toate genurile, într-o anumită măsură, se completează reciproc, constituie într-o bună parte un tot mai unitar de ordin superior. Dar, fapt semnificativ, romanul nu intră niciodată în acest ansamblu, nu participă la armonia genurilor. În aceste epoci, romanul duce o existenţă neoficială, dincolo de pragul marii literaturi. În ansamblul unitar al literaturii, organizată ierarhic, intră numai genurile finite, cu fizionomii clare, precise”[2].

Că aceasta este doar o perspectivă între altele posibile ne-o dovedeşte faptul că există cel puţin o altă abordare care porneşte exact de la acelaşi impas, parcurge aproximativ aceiaşi paşi, însă ajunge la o soluţie complet diferită: de data aceasta, liricul a câştigat competiţia şi deci titlul de „gen care aspiră la universalitate”, regăsindu-se, în configuraţii variate, în toate celelalte genuri (incidentale, dacă nu chiar inferioare). Demonstraţia este realizată de către Adrian Marino în articolul cu titlul *Toward a Theory of Genres*. Poetica lui A. Marino nu se mai plasează în zona istoricismului, ca la Bahtin. Ea tinde mai degrabă să fie o fenomenologie a creaţiei, căci identifică un eidos al creativităţii, o stare existenţială autoreflexivă şi lirică prin excelenţă, care se traduce, ulterior, în diverse fenomenalizări, corespunzătoare tuturor genurilor cunoscute[3].

---

[2] M. Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 537.

[3] “The controversial problem of typology can be similarly solved by identifying the existing types of distancing and self-reflection: the self which contemplates itself in the act of self-expression defines the lyrical genre; the self which reflects itself for the whole duration of the subjective or objective narrative defines the epic genre; the self which reflects itself in its internal tensions or external conflicts defines the dramatic-tragical genre; the self which reflects itself in the critical, ironical, ridiculous attitudes defines the comic genre. In all cases, the same existential situation is to be found in differentiated technical hypostases: substantial lyricism, declared lyricism, narrative lyricism, conflictual lyricism, burlesque lyricism. The spirit express itself in succession,

Mai lipseşte cea de-a treia abordare care să completeze tabloul valorizării relative/circumstanţiale a câte unui gen, în detrimentul tuturor celorlalte: una care ar demonstra această calitate pentru textul dramatic. O sugestie nu lipsită de importanţă lansează Genette, în *Introducere în arhitext*, când demonstrează falsa origine antică a genului liric. Şi totuşi, aici nu avem de-a face cu o reducţie, ci doar cu o rectificare în istoria internă a speciilor.

Poate părea paradoxal faptul că tocmai opera lui Eminescu a completat această a treia poziţie în schema teoretică. Ideea preeminenţei dramaticului îi aparţine lui George Munteanu care, în prefaţa la volumul IV al *Operelor* editate de Aurelia Rusu[4], justificând necesitatea studierii/cunoaşterii dramaturgiei eminesciene, propune recunoaşterea unui nucleu dramatic, subsecvent oricărei imagini/idei din lirica poetului. Un argument de prim ordin este cel al transferului unor fragmente din piesele de teatru nefinalizate în materia diverselor poeme. George Munteanu stipulează că transferul de material presupune un transfer concomitent al tensiunii şi al situaţiei dramatice originare. Ar putea deveni destul de îngrijorător faptul că această tensiune care caracterizează, în ultimă instanţă, întreaga lirică eminesciană (potrivit lui George Munteanu), nu a putut fi sesizată până în momentul în care poezia lui Eminescu nu a fost confruntată cu teatrul aceluiaşi autor. O „dramaticitate" care părea inexistentă înainte de cunoaşterea (de asumarea) proiectelor dramatice eminesciene. Să fie vorba despre un viciu al comparativismului care nu ar accepta ca doi termeni (puşi în relaţie, printr-o interpretare dată) să se desfăşoare exclusiv într-un joc al diferenţelor? Cert este că în lumina acestui raport, relaţia literară pare răsturnată, ceea ce iniţial era un element minor devine motivul-cheie, capabil de a reconfigura texte majore al

---

in contradiction, and in caricature." Adrian Marino, *Toward a definition of literary genres*, în "Yearbook of literary criticism: literary genre", VIII, 1988, p. 47

[4] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, *Teatru*, ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, studiu introductiv de George Munteanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

căror sens părea imuabil. Mai puţin compatibilă este însă această idee cu tema eşecului, temă efectiv inevitabilă pentru un asemenea subiect, cum este teatrul eminescian. Cât priveşte eşecul lui Eminescu în teatru, acesta este ilustrat de obicei apelându-se la mărturisirea din celebra scrisoare către Iacob Negruzzi: „De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu ştiu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentru un epos, dar atunci aş pierde vioiciunea scenelor şi a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea; simţ cum se desparte întregul ei în părţi constitutive, din cari fiecare îşi pretinde independenţa sa”[5].

Ajuns în acest punct, George Munteanu pare a-şi însuşi, în chiar substanţa raţionamentului său critic, tensiunea pentru care pledează în ceea ce priveşte organizarea internă a liricii eminesciene: „Dar, pe de altă parte, contrazice o asemenea recunoaştere faptul că marele liric gândeşte esenţialmente dramaturgic? Însuşi cazul lui Eminescu arată că nu: poemele sale au întotdeauna un caracter conflictual, uneori manifest, de cele mai multe ori latent; au dramaticitatea (…)”[6]. Nimic mai puţin firesc decât o asemenea incompatibilitate nerezolvată între gândirea dramaturgică şi înzestrarea lirică. Şi totuşi, cele două tendinţe divergente sunt captate într-un spaţiu comun. Ambele pot fi asociate unui domeniu al receptării. Şi pentru ambele instanţe ale receptării funcţionează câte un model comparatist, fiind evitată lectura ingenuă.

Chiar şi în afirmaţia lui Eminescu, acolo unde ar fi trebuit să fie pusă la bătaie o teză de factura unei *ars poetica*, tot vocea unei receptări incipiente este cea care constată (şi decretează) eşecul. Eminescu, cel care afirmă despre „tabloul dramatic Andrei Mureşanu” că nu e dramă, este de fapt un Eminescu cititor al propriilor scrieri. Şi ar fi extrem de util să vedem de ce fel de educaţie a lecturii (în materie de teatru) a putut beneficia acest cititor extrem de pretenţios, care nu era deloc satisfăcut de prestaţia dramaturgului Eminescu. Având

---

[5] I.E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. I, Institutul de arte grafice „Bucovina”, Bucureşti, 1931, p. 317.

[6] George Munteanu, în Eminescu, *op. cit.*, p. XI.

în vedere că modelul (în ceea ce priveşte creaţia) era cel al dramaturgiei lui Shakespeare şi Schiller, putem bănui că grila de lectură era de asemenea setată potrivit acestor categorii de texte. Dacă pentru cititorul Eminescu, sau pentru spectatorul Eminescu, aceasta era oarecum singura formulă estetică valabilă (în domeniul teatrului), publicul din prezent a putut beneficia de unele forme alternative ale artei dramatice.

Primul critic (sau cititor) care a raportat teatrul eminescian la tiparul dramaturgiei clasiciste a fost, după cum spuneam, Eminescu însuşi. Iar rezultatul, după cum se ştie, a fost unul negativ. Semnul acestui rezultat ne-a determinat să încercăm o a doua probă, în care s-ar face uz de o cu totul altă configuraţie estetică. Însă nu ne propunem să recitim teatrul eminescian în proximitatea creaţiei lirice a autorului, receptându-l drept altceva (decât teatru). Provocarea noastră ar fi să identificăm acea formă de dramaturgie care ar fi compatibilă cu teatrul scris de Eminescu, un model estetic prin care s-ar putea restitui caracterul dramatic al acestor texte. Iar aici, avem în vedere, în primul rând, manifestele teoretice ale lui Antonin Artaud, teatrul absolut pe care îl promovează acesta. Şi pentru ca Eminescu să nu apară încă o dată ca o desuetă figură protocronistă, ne vom aminti că Artaud însuşi a avut la bază tradiţia teatrală orientală, în special cea a teatrului japonez *Nō*. Această formă de dramaturgie va fi asociată deci dramaturgiei eminesciene, ceea ce ar putea să pară un act de comparativism extrem sau o speculaţie gratuită. Şi pentru a diminua nonşalanţa cu care vor fi asociate cele două lumi (altfel fără urmă de contact), vom încerca să fixăm unele limite, unele frontiere ale speculaţiei comparatiste. Tocmai aceste frontiere ne vor preocupa, cu precădere, în cele ce urmează.

O primă frontieră (sau justificare) a demersului comparatist este stabilită prin identificarea unui „comparant” comun, a unei surse comune, a unui *tertium comparationis* creditabil. Iar acest terţ este asigurat, după cum vom constata, de filosofia hindusă în general şi de literatura *Upanişadelor* în special. A doua frontieră pariază pe o diferenţă de viziune: diferenţa dintre formula estetică (dar şi concepţia filosofică) din *Upanişade*, din dramaturgia japoneză şi din teatrul eminescian, pe de o

parte, şi tot ceea ce înseamnă *dramă* în termeni aristotelici şi nietzscheeni (respectiv, conceptul european de dramă), pe de altă parte.

Pentru simplificarea demonstraţiei, propunem să privim în ordine inversă lucrurile şi să analizăm termenii tradiţionali ai dramaturgiei (termeni în care Eminescu însuşi îşi propunea să „elaboreze"). În perspectiva originii elene, teatrul se identifică cu acţiunea (*„drama"* provenind din termenul grecesc δραο, „a face"), model consacrat de către Aristotel în poetica tragediei, când analizează structura piesei de teatru în termenii unei teorii a acţiunii. Modelul este augmentat de către Nietzsche, care propune „dionisiacul" drept element central al tragediei. Este evident că o asemenea estetică apelează în fundal la o filosofie a faptei, la un vitalism *sui generis*, care va fi caracterizat spiritualitatea europeană pentru o bună perioadă de timp. Nouă însă ne rămâne să ne întrebăm în ce măsură această concepţie i-ar putea fi proprie şi unui spirit cum este Eminescu, autor care s-a exersat şi în arta teatrală.

George Munteanu a constatat că, deşi adept al filosofiei orientale, Eminescu rămânea un european prin refuzul umilinţei fiinţei în faţa naturii. Nu la fel de „european" se va arăta în ceea ce priveşte atitudinea în faţa faptei sau în deziderатul repaosului absolut. Schopenhauerian convins, el condamna „dorul de viaţă" sau „voinţa care ţine lumea în fiinţă" ca pe ceva iluzoriu, care trebuie depăşit. Or, la urma urmei, tocmai un asemenea dor şi o asemenea voinţă, tocmai această faptă în lume constituie esenţa dramaticităţii de la Aristotel încoace. Dacă pentru modernitate experienţa teatrală s-a diversificat, pentru timpul în care scria Eminescu era cel puţin dificil de imaginat cum ar putea arăta dramaturgia cuiva care nu crede în faptă, care se declară sceptic în ceea ce priveşte puterea acţiunii de a crea… caractere (nu lumi). Lumi „iluzorii" este în măsură să construiască. Însă nu şi caractere desăvârşite, fiinţe conştiente, iluminate! Iar pentru a avea „teatru", asemenea „caractere" deveneau obligatorii. Tiparul teatrului preluat pe filiera Shakespeare – Schiller pe aceste elemente pune accentul. Eminescu însuşi era convins că exclusiv o asemenea imagine este reprezentabilă, că spectacolul în sine este condi-

ţionat de includerea/constituirea unui asemenea personaj. El recunoştea că dramaturgia sa are nevoie de caractere, însă geneza clasică a lor (prin conflict, prin faptă) era periclitată de o concepţie complet diferită. Acele elemente care în creativitatea celor doi maeştri erau în măsură să garanteze ivirea sau desăvârşirea tipului, în gândirea eminesciană, orientată de teze schopenhaueriene (cu rădăcini în gândirea upanişadică, după cum se ştie), nu mai puteau avea acelaşi efect. O „religie a faptei", pentru Eminescu, nu poate decât să dizolve tipul excepţionalului sau al iluminatului. Această categorie umană nu putea să apară, la autorul nostru, decât în regimul non-faptei, în secvenţa retragerii din act şi a accederii la o cunoaştere de alt ordin, o cunoaştere detaşată. O dramaturgie în afara actului, în afara dramei, o dramaturgie non-dramatică.

Contrar aparenţelor, această concluzie (intermediară) nu constituie doar o altă justificare a stadiului de „şantier" în care au rămas, pentru totdeauna, toate proiectele dramatice ale lui Eminescu. Nu este o simplă reformulare a *leitmotiv*-ului privind „înclinaţia preponderent lirică" a poetului. Pentru că în această lucrare nu ne propunem să vorbim despre eşec, dar nici să răsturnăm viziunea consacrată asupra liricii pentru a obţine o structură „cu dramaticitatea la vedere", astfel încât să obţinem legitimarea lui Eminescu în calitate de „om de teatru".

După cum am văzut, nu există nicio piedică teoretică în calea privilegierii dimensiunii dramatice a poeticii eminesciene. Ar fi la fel de corectă, ca orice altă ierarhizare a genurilor în interiorul oricărei alte opere… Ceea ce ne interesează în momentul de faţă ar fi să înţelegem cum o formulă artistică învăţată, exersată, asumată definitiv (însă una aflată în contradicţie cu o anumită concepţie filosofică pentru care autorul şi-a declarat ataşamentul), ar putea conduce, în ultimă instanţă, la disoluţia textului, ar putea sublinia un impas al genului.

Revenind la teoria clasică a dramei, absolut toate tratatele de specialitate indică, drept punct de plecare în abordarea subiectului, o identitate absolută între „dramă" şi „acţiune". Amintim doar două exemple: Étienne Souriau, în *Vocabulaire d'esthétique* şi Ion Vartic în *Ibsen şi teatrul invizibil. Preludii*

pentru o teorie a dramei. După fixarea sensului de bază, termenul este nuanţat, pentru a surprinde complexitatea fenomenului dramatic în esteticile contemporane. Ambii autori semnalează depăşirea acestui stadiu „originar" al conceptului şi o ilustrează prin exemple care par să instituie o formă de teatralitate ce s-ar sustrage imperativului dramei ca acţiune (sau a dramei clasice). Astfel, Souriau[7] ne vorbeşte despre tablourile vivante ca despre o alternativă la o poetică teatrală a actului (a acţiunii), iar Ion Vartic[8] pariază pe disocierea dintre drama sintetică şi cea analitică pentru a descrie structura unui teatru „întors spre trecut", în care „toate evenimentele hotărâtoare s-au petrecut înainte de ridicarea cortinei"[9]. Însă aceste aspecte oarecum excepţionale ţin de o vârstă mai recentă a dramaturgiei şi nu sunt funcţionale decât începând cu teatrul secolului XX. Nu contează faptul că în descrierea teatrului analitic (la Ion Vartic), aspectele inovatoare ale genului sunt contrabalansate prin configurarea unei preistorii, potrivit căreia teatrul analitic şi-ar avea originea tocmai în operele tragicilor greci. Chiar dacă o anumită formă de teatru analitic va fi existat şi înainte de teoretizarea sa, ipoteza nu se verifică însă în ceea ce priveşte estetica receptării. Un asemenea tip de dramă nu era perceput ca atare (ca teatru analitic sau cel puţin ca teatru altfel). Nu era în măsură să creeze un orizont de aşteptare corespunzător. În consecinţă, oricât de îndepărtate sau de apropiate vor fi fost textele dramatice propriu-zise de modelul de sorginte aristotelică, ele nu puteau fi interpretate decât tot în codul unei poetici a acţiunii, tot într-o reţetă a întâmplărilor, tot în cheia lanţului de cauze şi efecte.

Desigur că Eminescu însuşi a subscris la această formulă estetică. De altfel o şi invocă în mod explicit, în momentul în care emite unele judecăţi de valoare în legătură cu repertoriul teatral pe care l-a cunoscut. În cronica la piesa *Moartea lui*

---

[7] Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

[8] Ion Vartic, *Ibsen şi teatrul invizibil. Preludii pentru o teorie a dramei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995.

[9] *Ibidem*, p. 47.

Constantin Brâncoveanu[10], el expune o teorie *in nuce* a dramei, precizând care sunt elementele obligatorii ale unei opere reuşite: „Dar dacă vorbim de noţiunea dramei, cum trebuie s-o aibă orişicine, care cutează a prezenta publicului născocirile sale, atunci răspundem: că drama are de obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti curăţite de neconsecvenţa vieţei şi cugetărei zilnice, a caracterelor omeneşti consecvente, în toate momentele aceleaşi, pentru a căror manifestaţiune se aleg situaţiuni interesante. În acestea, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naşte înnodământul, iar din învingerea unui princip şi căderea celuilalt deznodământul dramei”[11].

Sau, într-o altă cronică (*Revista teatrală: Doi surzi şi Paza bună trece primejdia rea*[12]), expune elocvent premisele teoretice care conduc la aprecierea pozitivă a piesei pe care o analizează. După ce indică diferenţele dintre proză şi dramă (la nivelul concepţiei artistice, iar nu sub aspect formal), Eminescu mai disociază şi între două categorii diferite ale dramaticului: drama de caractere şi respectiv drama de intrigă. În fond, ambele sunt reductibile la un element actanţial, de vreme ce, în drama de caracter, personalitatea personajului se degajă din întâmplări, iar în drama de intrigă acţiunea, întâmplarea, contează pentru ea însăşi, provoacă suspansul, stârneşte curiozitatea. În primul caz (drama de caracter) avem de-a face cu sinele construit după toate regulile artei (dramatice), din interacţiune, în condiţiile în care ştim bine că sinele autentic al textului eminescian este rezultatul detaşării, al retragerii din jocurile lumii. Schema clasică: *situaţie iniţială – caractere – intrigă – deznodământ (cu o rezolvare pozitivă sau negativă a conflictului)* nu prea poate genera idei-forţă în limbajul poetic eminescian. Principala dimensiune a acestui creator este reflexivitatea. Dacă în rândurile sale există vreo peripeţie, aceea poate fi doar una a înţelegerii, a cunoaşterii, a înţelepţirii (şi, automat, a neparticipării). În locul structurii menţionate,

[10] Mihai Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 51-54.

[11] *Ibidem*, p. 52.

[12] *Ibidem*, p. 83-84.

operele lui Eminescu (deocamdată avem în vedere doar poezia şi proza, însă, după cum vom vedea din cele ce urmează, exact acelaşi este şi cazul dramaturgiei) par a dezvolta o cu totul altă formulă, dacă nu una complet originală, cel puţin una insolită pentru scenă (pentru scena timpului său). O putem aproxima prin şirul următor de elemente/evenimente: *necunoaştere/ignoranţă/iluzie – căutare – interacţiune – revelaţie – refacerea echilibrului (armoniei cu lumea)*. Este lesne de observat asemănarea cu parcursul iniţiatic al filosofiei hinduse.

Fiind o filosofie care pledează pentru „renunţarea la roadele faptei tale", filosofia indiană este categoric incompatibilă cu orice formă a spectacolului teatral care ar avea în centru ideea de acţiune. Teatrul indian tradiţional s-a dezvoltat oarecum în contrasens faţă de această concepţie, propunându-şi să stârnească emoţii publicului, prin întâmplări relevante. Or, pentru hinduism, emoţia însăşi este condamnată, afectul este considerat ca fiind nociv, deoarece întăreşte legătura fiinţei cu lumea şi devine o piedică în calea eliberării. La fel stau lucrurile şi în privinţa acelor fapte/întâmplări semnificative care ar deveni nonsensuri pentru gândirea vedică: una dintre dogmele fundamentale ale hinduismului constă în afirmarea echivalenţei tuturor evenimentelor posibile. Astfel, deşi un autor cum este Charles Johnston a analizat *Upanişadele* ca pe nişte texte dramatice[13], conceptul de „dramă" pe care el îl aplică este unul decontextualizat. Autorul înţelege prin termenul „dramatic" două lucruri complet diferite, însă el nu se apropie, prin niciunul dintre sensuri, de ideea de acţiune şi nici nu presupune vreo caracteristică scenică sau vreo notă spectaculară. Pentru Charles Johnston, dramaticitatea *Upanişadelor* constă doar în structura dialogică, pe de o parte, şi în pregnanţa creionării tipurilor, pe de altă parte: „Nothing could be more vivid and dramatic than the characterization of Shvetaketu, «conceited, vain of his learning, and proud»"[14]. Din analiza aceasta rezultă mai degrabă o formulă maieutică, „drama" *Upanişadelor* fiind de aceeaşi natură cu cea a dialo-

---

[13] Johnston, Charles, *The Dramatic Element in the Upanishads*, în "The Monist", vol. 20, no.2 (aprilie, 1910) p. 185-216.

[14] *Ibidem*, p. 199.

gurilor socratice, nefiind, de fapt, o dramă propriu-zisă. Platon nu intră în categoria dramaturgilor, deşi se poate vorbi de o anumită regie în parcursul gnoseologic pe care îl prezintă în fiecare dintre textele sale.

Totuşi, în *Poetica* sa, Aristotel face abstracţie (şi pe bună dreptate) de dialogurile filosofice care aparţineau mai degrabă unui gen ştiinţific (adaptat funcţiei de popularizare) decât unei forme de artă. Adecvat deci intelectului, iar nu afectelor, incapabil de a produce o experienţă *kathartică*. Complet inadaptat, deci, pentru transmutarea în vizual şi de neimaginat pe o scenă, în faţa unui public larg, neimplicat şi relaxat, a cărui atenţie trebuie cucerită.

Printr-o întâmplare a istoriei, nucleul ideatic al filosofiei indiene (care era trădat de teatrul indian) a stat la baza unei forme de dramaturgie care s-a dezvoltat în Japonia, încă din secolele XIV-XV. Este vorba despre teatrul tradiţional *Nō*, teatru care prelucrează la nivel tematic unele elemente din Upanişade. Însă nu acest aspect (tematic) ne va interesa cu precădere pentru argumentarea tezei noastre. Mult mai important este faptul că şi la nivel formal, structural, piesele teatrului *Nō* sunt corespunzătoare spiritualităţii vedice. Primul element de suprafaţă considerat a corespunde mai degrabă disciplinei gnoseologice (decât spectacolului) este decorul care, în piesele *Nō*, este aproape inexistent. Acesta ar fi doar „o traducere consecventă în limbaj scenic a dimensiunii exclusiv spirituale, mitice a peisajului”[15]. Pe de altă parte, teatrul *Nō* are un limbaj formalizat care sugerează că de fapt personajele nu sunt caractere, ci sunt funcţii în procesul cunoaşterii. Apare, în primul rând, rolul principal, cel al personajului *shite*, echivalentul aproximativ al maestrului sau al zeului, agentul revelaţiei, cel care determină cunoaşterea. La nivel textual/scenic, un *shite* poate avea diferite ipostazieri (duhul unui luptător, un moşneag, un pescar etc.). La fel stau lucrurile şi în ceea ce-l priveşte pe cel de-al doilea personaj (în ordinea importanţei), personajul numit *waki*. Acesta deţine funcţia cunoscătorului,

---

[15] *** *Teatru Nō*. Cuvânt înainte, selecţie, traducere şi note de Stanca Cionca, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 11.

este străinul care caută/întreabă şi căruia, într-un punct-cheie al textului, îi este oferită revelaţia/cunoaşterea. Celelalte roluri sunt repartizate corului (care se identifică, rând pe rând, cu personajele piesei, preluând replicile actorului, în timp ce acesta dublează mesajul textului prin dans şi mimică). Dar îi mai avem şi pe însoţitorii *„tsure”* şi *„tomo”*, care vor prelua o parte din rolul unui *shite* sau al unui *waki*, păstrându-se totuşi unitatea funcţiei, în ordinea unei drame a cunoaşterii. Din punct de vedere funcţional, ei (însoţitorii) se contopesc cu personajele centrale. O asemenea multiplicare/identificare este menită să verifice o teză importantă a hinduismului, cea privind unitatea sinelui/sufletelor, *atman*.

Cât despre „acţiunea” dramei *Nō*, este vorba despre un conflict pur gnoseologic. Procesul dezvăluirii, cucerirea adevărului, se realizează prin schema relaţiei dintre discipol şi învăţăcel, pe care o putem regăsi în majoritatea Upanişadelor (iar despre structura lor dialogică am mai avut ocazia să vorbim). Cel mai interesant aspect, în această ordine de idei, este furnizat de faptul că, în urma parcurgerii acestui drum gnoseologic, ambii actori (ai cunoaşterii) care au fost implicaţi în „acţiune” se bucură de eliberare. Salvat nu este doar cunoscătorul (*waki*), ci şi *shite*, cel care, în principiu, este salvatorul. S-ar părea că regăsim nu doar o identitate între rolurile principale şi adjuvanţi, ci chiar şi una între cele două funcţii care, potrivit gramaticii teatrale cunoscute (europene şi clasice), ar trebui să fie antagonice, o identitate deci între *waki* şi *shite*: „În ultimă instanţă, *waki* şi *shite* sunt două ipostaze ale aceleiaşi situaţii existenţiale, angajaţi în aceeaşi căutare a adevărului eliberator. (…) Dezlegarea din circuitul reîncarnărilor, din chingile lanţului cauzal (*karma*) echivalează cu depăşirea propriei condiţii, deci cu cunoaşterea”[16].

Dacă teatrului tradiţional japonez îi este, în general, recunoscută dimensiunea gnoseologică (şi aceasta este de obicei explicată prin prisma filiaţiei vedice), proiectele dramatice eminesciene au fost asociate îndeobşte altor formule estetice: au fost interpretate când în calitate de laborator de creaţie (din

[16] *Ibidem*, p. 10.

care vor fi rezultat unele – şi nu tocmai puţine – poezii), când în termenii dramaturgiei tradiţionale, vehiculându-se conceptele de: conflict, forţă a personajului, densitate sau structurare a scenei. Or, în concordanţă cu sursele de inspiraţie preferate, recunoscute la nivel tematic (în speţă filosofia schopenhaueriană şi gândirea vedică), dramaturgia eminesciană comportă, la fel de bine (dacă nu chiar mai bine) asocierea cu o formulă teatrală care s-a dezvoltat tocmai pe linia gândirii upanişadice. Adică, desigur, cu dramaturgia tradiţională japoneză, cu teatrul *Nō*, ca formă stilizată de înscenare a experienţei gnoseologice. Pentru a analiza în ce măsură textele eminesciene corespund tiparului regăsit în teatrul *Nō*, ne vom opri, în cele ce urmează, la două texte aflate oarecum la extreme, în privinţa gradului de finalizare. În primul rând, vom analiza „tabloul dramatic" *Andrei Mureşanu* care, cu cele trei variante ale sale, trece drept cea mai… indecisă, mai destrămată creaţie din întreaga dramaturgie eminesciană. Al doilea studiu de caz va avea în centru piesa *Bogdan-Dragoş*, dramă în care o bună parte din acţiune este deja construită, însă textul se blochează în punctul unde „înnodământul" (urzeala faptelor) ar fi trebuit să se desăvârşească.

Să ne oprim mai întâi asupra „poemului dramatic" *Andrei Mureşanu*. Ioana Em. Petrescu remarca trecerea, pe parcursul câtorva variante, de la personajul afirmator la tipul negativ, demonic[17]. S-ar putea vorbi, în aceeaşi ordine de idei, despre asumarea, însuşirea unei gândiri care uniformizează şi aneantizează totul, însuşirea unei lecţii de filosofie orientală, în ultimă instanţă. De altfel, şi Amita Bhose a analizat indianismul (tematic al) lui Eminescu din *Andrei Mureşanu*[18].

Evoluţia/transformarea este semnalizată încă din didascalii, prin componenţa decorului celei de-a treia variante. Dacă în primele două încercări peisajul avea unele densităţi baroce, varianta a treia vine cu o sublimare a sa (a peisajului), reducându-l la fixarea esenţială a reperelor spaţio-temporale. În

[17] Ioana Em. Petrescu, *Studii eminesciene*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009, p. 426-428.

[18] Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Editura Cununi de stele, Bucureşti, 2011, p. 78-82.

ceea ce priveşte structura de „tablou dramatic” gnoseologic, aceasta poate fi lesne sesizată mai ales din prima variantă. Cele două personaje care deschid acţiunea (derulată exclusiv în spaţiul dialogului, o confruntare la nivelul replicilor), Andrei Mureşanu şi Anul 1848, ar fi fost doi antagonişti, dacă nu s-ar fi constatat o rapidă contaminare a subiectului cunoscător (alias Andrei Mureşanu) cu ideile propovăduite de anul personificat. Înfruntându-l, Andrei Mureşanu îi aplică exact aceleaşi sentinţe cu care Anul 1848 lovise anterior în fiinţă, în popor, în poet: sentinţele nimicniciei şi ale suveranităţii răului/durerii. Totul echivalează, în ordine upanişadică, cu un traseu iniţiatic, iar imobilizarea personajului Andrei Mureşanu (prin privirea craniului) echivalează cu o purificare, o dezlegare a sa de legăturile lumii, de subiectivismul/afectivitatea care îi marcau judecata. Cel de-al treilea personaj al piesei, salvatorul şi inspiratorul, personajul mitic Isis, nu este decât o altă apariţie, o nouă ipostază a aceluiaşi ghid care anterior figurase drept Anul 1848. Ambele personaje deţin, în fond, aceeaşi funcţie, a iluminării. Dacă ar fi să traducem toată această acţiune în limbajul unei piese *Nō*, Andrei Mureşanu este categoric un *waki*, neiniţiatul, căutătorul, cel care se întreabă. Acesta are parte de întâlnirea unui *shite* iluminator, care se arată iniţial sub forma modestă (sau indezirabilă) a unui oponent, pentru ca ulterior, după momentul-cheie al somnului/visului, să apară drept ceea ce este, geniul de lumină care îl repune în drepturi în ceea ce priveşte înzestrarea poetică. În toate piesele *Nō*, personajul *shite* apare în două ipostaze, iar între cele două apariţii, personajul *waki* trece printr-o stare-limită: somn, înfumurare (ca uitare de sine), jale, pasiune. Nerecunoaşterea inţială a lui *shite* drept ceea ce este, constituie elementul fundamental al dramei cunoaşterii din teatrul *Nō*.

Întorcându-ne la Andrei Mureşanu, deznodământul ar putea să pară unul pur şi simplu „de efect” (Andrei Mureşanu recită/intonează *Deşteaptă-te, române!*). Însă nu şi dacă ar fi raportat la tiparul conflictului din dramele cunoaşterii. Recitarea exact a acestui poem (despre luciditate, despre scuturarea de iluzii şi despre eliberarea din lanţurile mundane – aici, politice) echivalează cu stăpânirea adevărului salvator/elibe-

rator din finalul unei piese *Nō*. Citită în ordine inversă, această dramă ar putea fi interpretată ca o legendă a cunoscutului poem/cântec de luptă. Pe lângă asemănările formale amintite mai sus, textul mai poate prezenta unele similitudini interesante cu o anumită piesă din repertoriul *Nō*, cu piesa intitulată *Pinul cel bătrân*, dramă construită tot în jurul imaginii creatorului/poetului.

De altfel, în cazul acestei scrieri (ne referim la drama eminesciană *Andrei Mureşanu*), sarcina noastră a fost relativ uşoară, întreaga operă situându-se în afara conceptului de acţiune, într-o intrigă desfăşurată exclusiv la nivelul ideilor.

Dacă trecem la a doua piesă, *Bogdan-Dragoş*, pe care ne-am propus să o analizăm, suprimarea acţiunii nu mai intră în planul iniţial al creatorului. Dovadă sistemul de intrigi proiectat şi dezvăluirea treptată a caracterelor care ar fi urmat să genereze evenimentele. „Ar fi urmat”, însă nu s-a întâmplat întocmai, piesa fiind abandonată în momentul a ceea ce s-ar putea numi „începutul complicaţiei dramatice” sau al „înnodământului”. Deşi în intenţie această operă ar fi fost o dramă istorică, deci construită în mare parte dintr-o succesiune de fapte/conflicte, interacţiunea dintre personaje priveşte, pe cât se pare, mai mult zona convingerilor decât pe cea a intenţiilor şi a realizărilor. Doar două personaje ajung să întreprindă ceva anume, un act care ar avea repercusiuni asupra întregului plan şi implicit asupra întregului univers al dramei. Doar două „fapte” demne de această titulatură sunt prezentate în întregul text, până în punctul în care textul a fost redactat. Şi, lucru semnificativ, de fiecare dată morala care s-ar putea desprinde din ele, din fapte) ar fi una despre nocivitatea acţiunii, o pledoarie mascată împotriva tentaţiei de a acţiona. În primul rând, fapta boierului Sas (personajul negativ) se întoarce (instantaneu) împotriva lui însuşi, ucigându-şi, din greşeală, propriul fiu, în loc să-l ucidă pe Bogdan, fiul domnitorului. A doua „faptă” îi aparţine voievodului (Dragoş/Dragul) însuşi, şi constă în lanţul de planuri tainice menite să-i protejeze succesorul la tron, dejucând astfel planurile complotiştilor care intenţionau să-l îndepărteze pe Bogdan. Şi acest „act” îşi dezvăluie latura negativă, fiind realizat în perspectiva morţii iminente,

având deznodământul în moarte. De altfel, sfetnicul Roman realizează un portret al domnitorului ca personaj pasiv prin excelenţă, care nu ar fi fost predispus să îşi asume rolul istoric/social care i-a fost rezervat.

Faptele pe care Bogdan ar fi trebuit să le realizeze nu ar mai fi putut avea, din principiu, acelaşi deznodământ. Bogdan ar fi fost cel care ar fi argumentat împotriva unei filosofii a non-acţiunii. Tocmai de aceea, Bogdan ca personaj nu mai ajunge să întreprindă nimic în ordine istorică. Fiind un reflexiv el însuşi, este incapabil să atingă acea condiţie care i-ar permite depăşirea pasivităţii. Piesa este abandonată în momentul în care el este pe punctul de a porni la drum, „chemat de datorie".

Pe lângă acest impas al faptei (inacceptabil pentru un gen literar care se identifică cu acţiunea), piesa *Bogdan-Dragoş* poate fi citită ca o succesiune de situaţii care implică interacţiunea dintre un personaj pornit în căutarea unui adevăr şi un altul care dezvăluie adevărul, făcând figură de maestru. Relaţiile care se construiesc între personajele acestei drame pot fi deci asociate modelului de comunicare dintre un *shite* şi un *waki*, din teatrul japonez.

Şi dacă tot este vorba despre destrămarea teatrului în nuclee literare autonome, aceste părţi care se desprind par a păstra în formula lor un cod similar cu cel din dramaturgia japoneză. Ar rezulta un grupaj de „piese *Nō*". De altfel, chiar teatrul *Nō* veritabil este jucat în grupaje de piese (câte 5 sau 6, în cursul unui spectacol). Bogdan, ca personaj *waki*, intră în două relaţii „gnoseologice", fiind condus (iniţiat) de către două personaje cu rol de *shite*: tatăl său şi sfetnicul Roman. În ceea ce-l priveşte pe acesta din urmă (Roman), el devine un adevărat agent al lucidităţii într-o scenă secundară (dacă citim textul ca pe o dramă istorică), însă una care devine o adevărată scenă-cheie, dacă ne raportăm la text ca la o dramă a cunoaşterii („N-am spus-o eu? Castelul? Vo moară cu guzgani! / Iar cerbii, caii, zimbrii vro turmă de cârlani – / Lacul? O bahnă ce mai n-o ai cunoaşte, / În care toată noaptea îţi cântă… mii de broaşte… / Şi totuşi ce castele! Ce lacuri! Ce cânte-

ce-ndrăzneţe / De inimă albastră… Ce foc! Of! Tinereţe!”[19]). Bogdan are însă rol de *shite* în dialogul cu Ana, din prima scenă amoroasă a piesei. Ulterior, funcţiile lor vor fi inversate, şi o vom vedea pe Ana conducându-l pe Bogdan pe drumul descoperirii adevărului. O ultimă pereche, în care raportul de forţe este unul rigid construit încă de la început, este cea formată din Bogdan (ca *shite*) şi Sas (ca *waki*).

S-ar putea obiecta că această decupare şi multiplicare a unui cod dramaturgic străin nu ar denota decât gratuitatea unui exerciţiu comparatist care face uz de vechea şi discutabila lege a invarianţilor, fără a dovedi, în fond, nimic pertinent pentru vreunul dintre textele comparate. Considerăm totuşi că demersul nostru nu face parte din această zonă a comparativismului, de vreme ce invocă un terţ, reperabil istoric (literatura Upanişadelor), iar nu un universal-uman. Lucrarea de faţă şi-a propus, în fond, să verifice dacă aceeaşi sursă culturală va da produse similare în limitele aceluiaşi gen literar. Răspunsul a fost unul afirmativ, iar acest răspuns a demonstrat implicit şi existenţa unei anumite distanţe între două forme culturale care, anterior, erau subsumate aceluiaşi tipar: estetica teatrului clasic şi proiectele dramatice eminesciene. Tensiunea sau discrepanţa dintre estetica împrumutată ca model (în teatru) şi concepţia filosofică a poetului verifică, în cele din urmă, dintr-un alt unghi, teza nivelelor configurative formulată de Ioana Em. Petrescu. Filosofia vedică ar fi asimilată ca strat profund, care să-i definească felul de a fi şi de a se manifesta, iar formula genului ar fi asumată ca tipar, ca un material literar preexistent, absolut necesar pentru identificarea/receptarea operei (de către publicul contemporan lui).

Bibliografie

*** *Teatru Nō*. Cuvânt înainte, selecţie, traducere şi note de Stanca Cionca, Editura Univers, Bucureşti, 1982

*** *Upanişadele*, traducere de Mariana Henter, Editura Dharana, Bucureşti, 2006

[19] Eminescu, *op. cit.*, p. 223-224.

Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică*, Editura Univers, Bucureşti, 1972

Bhose, Amita, *Eminescu şi India*, Editura Cununi de stele, Bucureşti, 2011

Eliade, Mircea, *Istoria ideilor şi credinţelor religioase*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. IV, *Teatru*, ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, studiu introductiv de George Munteanu, Editura Minerva, Bucureşti, 1978

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. VII, *Teatrul original şi tradus. Traducerile de proză literară. Dicţionarul de rime*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1988

Eminescu, Mihai, *Scrieri de critică teatrală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972

George, Al., *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturală românească*, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2000

Johnston, Charles, *The Dramatic Element in the Upanishads*, în "The Monist", vol. 20, no.2 (aprilie, 1910)

Keene, Donald, *Literatura japoneză*, Editura Univers, Bucureşti, 1991

Marino, Adrian, *Comparatism şi teoria literaturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998

Marino, Adrian, *Toward a definition of literary genres*, în "Yearbook of literary criticism: literary genre", VIII, 1988

Pageaux, Daniel-Henri, *Literatura generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000

Petrescu, Ioana Em., *Configuraţii*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2002

Petrescu, Ioana Em., *Studii eminesciene*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2009

Souriau, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999

Vartic, Ion, *Ibsen şi teatrul invizibil. Preludii pentru o teorie a dramei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1995

Torouţiu, I.E., *Studii şi documente literare*, vol. I, Institutul de arte grafice „Bucovina", Bucureşti, 1931

Knowledge as a show. Premises for a non-dramatic theatre in Japanese tradition and Eminescu's projects

Abstract

Being a secondary literature, the unfinished dramas of Eminescu used to be considered in the proximity of his lyric work. In fact, these plays are, indeed, just creative laboratories for a great number of poems. When Eminescu's dramaturgy is to be study, the main idea is that the poetry having its inception in drama would borrow a kind of dramatical situation, a certain tension being inherent. I have tried to understand why these texts would rather reject their reception as dramatic works. Eminescu's failure in dramaturgy is usually explained by the syntagma "poet's predominantly lyrical vocation". I have found a seed of this feature in a certain philosophical conception that is incompatible with the essence of theatre (in the classical European meaning). In both Aristotle's definition and Nietzsche's reconfiguration, theatre is an art of acting, the act itself being the only thing that could build an extraordinary character. But for Eminescu, that character could be obtained only by withdraw. This incompatibility between the classical drama suppositions and Eminescu's thinking determined us to search another dramatical paradigm, adapted to such a philosophy of passiveness. This paradigm could be illustrated, among others, by the Japanese traditional theatre (the Noh theatre). This connection (between the Noh theatre and Eminescu's plays) is possible due to their common origin: both are inspired by Upanishads. As a case study, I analyzed how the Noh rigid dramatic structure lies in two of Eminescu's plays (*Andrei Muresanu* and *Bogdan-Dragos*). Both Noth theatre and Eminescian dramas, show an adventure of knowledge and both perform a pleading for non-acting. Thus, despite the cultural differences, they managed to intersect.

Glossa. Carnaval social şi satiră metafizică

Traian DIACONESCU

Poemul filozofic *Glossa* transfigurează *topos*-ul literar „lumea ca teatru”[1]. Acest topos are originea în opera filozofilor greci (cf. Diogene, Laertiu, VII) şi latini. Stoicii, ca şi cinicii şi scepticii, acordau destinului rol suveran în viaţă şi preconizau supunere în faţa ordinii predeterminate a lumii. Acest fapt este reflectat, cu predilecţie, în opera lui Seneca, Epictet şi Marc Aureliu. Este o atitudine care izvorăşte din amurgul Antichităţii tîrzii, dar şi o stare de suflet dezarmant în faţa ordinii implacabile a lumii (v. Plotin, *Enneade* III, 2,7).

Imaginea unui destin demiurg a fost valorificată, în Evul Mediu, de creştini, dar şi de Renaştere şi Baroc, dacă ne gîndim la Shakespeare şi Calderón. Shakespeare nu este adeptul resemnării, ca stoicii, sau al indiferenţei, ca scepticii, ci contemplă scena lumii cu melancolie şi amuzament, iar Calderón conferă lumii un sens dinamic şi moral. *Topos*-ul în lumea teatrului apare şi în Iluminism şi în Romantism, cum vedem la Erasm, la Voltaire şi Rousseau, şi, apoi, la Balzac. Iluminiştii Voltaire şi Rousseau au un spirit maliţios şi anticlerical, iar romanticii, prin Balzac, o atitudine satirică faţă de *Comedia umană* (1842). În trecut, *topos*-ul „lumea ca teatru”, sacralizat, justifica inegalităţile sociale, dar acum, în epoca modernă şi postmodernă este desacralizat şi satirizat.

În literatura română, *topos*-ul acesta apare la cronicari (v. Miron Costin, *Viaţa lumii*), dar cu forţă expresivă, la Grigore

---

[1] T. Vianu, *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, în vol. *Studii de literatură universală şi contemporană*, Bucureşti, EAR, 1963, p. 123-136.

Alexandrescu (*Meditaţii*), la Alexandru Macedonski (*Noapte de Ianuarie*) şi, într-un vestmînt poetic de excepţie, la Mihai Eminescu. Izvorul direct al poemului *Glossa* îl constituie cugetările lui Oxenstiern, care au fost traduse şi publicate de Eminescu în „Curierul de Iaşi" din 1876. Precizăm că Eminescu adoptă în poemul său, ca şi Oxenstiern, perspectiva spectatorului, nu a actorului, meditînd pe seama agitaţiei de pe scenă: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui…".

În *topos*-ul lumii ca teatru, poetul disociază actorii, spectatorii şi regizorul. Acesta din urmă nu este providenţa, ca la greco-latini, nici divinitatea creştin-barocă, ci o putere obscură şi amăgitoare în care putem recunoaşte voinţa din filozofia lui Schopenhauer: „Ca un cîntec de sirene / Lumea-ntinde lucii mreje…". Aşadar, Eminescu „contaminează mărturiile tradiţionale ale lumii ca teatru cu ideea voinţei schopenhaueriene şi rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului. Nu mai întîmpinăm nici acceptarea resemnată a comediei vieţii, ca la antici, nici încrederea în buna călăuză a spectacolului, ca la Calderón, ci atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminist şi din substanţe filozofice noi"[2]. În concluzie, Eminescu, în perspectiva comparativ-istorică, este un om al epocii lui, iar poemul *Glossa* este o capodoperă a poeziei româneşti.

Judecăţile de valoare referitoare la acest miracol poetic sînt paradoxale, urcînd de la sintagmele lui Hasdeu „Vestita Glossă a lui Eminescu poate să fie un fel de gimnastică de idei, dar poezie nu este"[3] la judecăţile estetice ale lui Maiorescu, Vianu, Caracostea, Călinescu şi, în ultimul timp, ale lui George Popa. În consonanţă cu aceşti mari exegeţi se află şi opiniile filozofilor clasici N. Sulica, C. Papacostea, I.M. Marinescu şi N. Herescu. Să urmărim, selectiv, cîteva aprecieri estetice ale acestora.

Corifeul „Junimii", Maiorescu, formulează lapidar şi pregnant notele caracteristice ale universului poetic emines-

---

[2] *Ibidem*.

[3] B.P. Hasdeu, Răspunsul meu la revista „Viaţa", în „Revista Nouă", ian. 1895.

cian: „Eminescu era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar această premiză nu l-a redus la plîngerea mărginită a unui egoist nemulţumit de soarta sa particulară, ci l-a eterizat, sub forma senină a melancoliei pentru soarta omenirii, îndeobşte, şi chiar acolo unde în poezia lui străbate indignarea contra epigonilor şi a demagogilor, avem de-a face cu un sentiment estetic, nu cu amărăciunea personală… Seninătatea abstractă este nota lui caracteristică în melancolie şi în veselie”[4].

Pe linia maioresciană merge şi T. Vianu care defineşte astfel conceptul de ataraxie stoică la Eminescu: „Ataraxia stoică nuanţată sau nu în felul modern al pesimiştilor este pentru Schopenhauer mijlocul unei alinări provizorii dintre voinţa de a trăi şi acest ideal. Eminescu a aderat nu numai în *Glossa*, dar şi în alte poezii pentru care finalul *Luceafărului* alcătuieşte floarea supremă şi cea mai pură a acestei tendinţe”[5]. Referindu-se tot la ataraxie, clasicistul N. Sulica, compară sentenţele eminesciene cu cele horaţiene *Nil admirari* (Ep. I, 6,1) şi *aequam memento servare mentem* (*Carm*. II, 3,1-2), stabilind o deosebire semnificativă între Horaţiu şi Eminescu: „pe cînd Horaţiu e înclinat să facă, cel puţin în glumă, concesii epicureismului *Epicuri de grege porcus* (Ep. I, 4,16), Eminescu este un idealist intransigent, nu admite nicio abatere de la puritatea moralei stoice”[6].

Pe aceeaşi linie maioresciană, îmbogăţită însă, se află şi judecăţile de valoare ale lui G. Călinescu[7]. Acesta consideră că *Glossa* este o ilustrare poetică a filozofiei stoice, filtrată prin gîndirea lui Schopenhauer şi, de asemenea, că întrupînd „un clasicism gnomic”, această „sublimă scamatorie de idei” este o capodoperă a satirei ideologice, vizînd „proasta mecanică a

---

[4] T. Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, în vol. *Critice*, ediţie îngrijită de Domnica Filimon, Editura Eminescu, 1978.

[5] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930, p. 62 (reeditat în vol. T. Vianu, *Studii şi articole*, Iaşi, Junimea, 1974).

[6] N. Sulica, *Clasicismul greco-roman şi literatura noastră* (în special Eminescu), Tg. Mureş, 1930, p. 63 (reprodus în *Eminescu şi antichitatea greco-latină*, Iaşi, Junimea, 1980 şi Iaşi, Feed Back, 2010).

[7] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, Bucureşti, Minerva, 1976, passim.

lumii”. Salba de aforisme din strofa finală reflectă conştiinţa superioară faţă de lume, o maşină a satirei cu conţinut etic superior, o meditaţie ironică asupra existenţei din care nu se degajă sentimentul *ataraxiei*, adică al păcii interioare a anahoretului, ci sentimentul fatalităţii, dublată de sentimentul deriziunii şi al absurdului, absorbite în echilibrul labil dintre melancolie şi ironie. Judecăţile de valoare călinesciene se înalţă, cum vedem, de la analize rafinate la formulări cu orizont filozofic, luminînd calea exegezei moderne.

Ducînd mai departe lumina exegezei estetice anterioare, George Popa, referindu-se la spaţiul poetic al *Glossei*, observă că este un spaţiu poetic interiorizat şi că „orizontul construcţiei concentrează carnavalul efemeridelor lumii, mecanica jalnică a zădărniciei omeneşti. Poemul începe cu un spaţiu pur intelectual al timpului ca tipar în sine, al valului care se naşte pentru a se destrăma. Acest spaţiu este apoi populat cu elemente fizice care vin să joace pe scena minţii numărul lor mărunt. Şi apoi umbrele chinezeşti se retrag, dispar, ca să persiste din nou spaţiul spiritual pur, conştiinţa inconsistenţei lumii: «Vreme vine, vreme trece»”[8].

Ne oprim aici cu selecţia consideraţiilor critice asupra poemului *Glossa*, precizînd că marii noştri exegeţi au definit liniile de forţă ale acestei capodopere. În rîndurile de mai jos, vom încerca să sporim cu lumini noi exegeza tradiţională.

Poemul *Glossa* transfigurează *topos*-ul „lumii ca teatru” şi, în cadrul acestui *topos*, include tema lumii răsturnate, saturnalice, carnavalice, în care valorile sînt răsturnate şi omul, prins în caruselul unei vieţi mecanice şi efemere, în care domină fatalismul şi interesul, devine o fantoşă derizorie. În faţa acestui spectacol existenţial, lipsit de o finalitate superioară, poetul nutreşte sentimente paradoxale, compătimire, dar, îndeosebi satiră şi ironie împinsă pînă la sarcasm.

Lumea ca teatru în *Glossa* are toate componentele specifice unui spectacol: un regizor, actori şi spectatori. Poetul este spectator lucid, detaşat, care comentează jocul actorului şi

---

[8] G. Popa, *Eminescu sau dincolo de absolut*, Iaşi, Princeps Edit, 2010, p. 80.

spectacolul amăgitor, carnavalic, trecător al lumii. Numai prezentul este „patria vieţii”, dar şi acesta este efemer. Măştile se schimbă – *Toate-s vechi şi nouă toate* –, iar moartea însăşi este un „vistiernic de vieţi”. Omul, „privitor ca la teatru”, receptează un spectacol absurd. Ipostaza de spectator nu înseamnă însă izolare, ci participare ca spectator care are conştiinţa trecerii timpului şi a vanităţii agitaţiei lumii. Şi în poemul *Privesc oraşul furnicar*, poetul încearcă sentimente de euforie şi angoasă în faţa zarvei fără noimă a mulţimii agitate. În faţa lumii ca nelumea, poetul receptează comicul şi tragicul existenţei sociale şi, preventiv, în faţa acestor paradoxuri care răstoarnă scara valorilor umane şi fac din „nemernicie virtutea necesară raţiunii cosmice”, poetul se detaşează prin ironie şi satiră, dar, simultan, participă la drama umană prin compasiune şi melancolie.

Dacă în spectacolul lumii ca teatru, actorii sînt anonimi, iar poetul este un spectator care comentează critic spectacolul, cine este însă regizor? Avînd în vedere că acest spectacol este axat pe tema „lumii pe dos”, carnavalică, lipsită de o finalitate superioară, putem vorbi de un „demiurg rău” ca în poemele *Mureşan* şi *Demonism*, faţă de care poetul se manifestă ironic şi sardonic. În aceste poeme, lumea este o raclă, o temniţă, aşa cum în *Glossă* omul este strivit de un mecanism social demonic, cu sorginte metafizică, fatalistă, fără putinţă de convertire într-un univers armonios, luminat de principii etice şi estetice. În ultimă instanţă, *Glossa* ar fi, cum spune Ibrăileanu[9], „un catehism al abuliei”, iar regizorul lumii ca teatru ar putea fi Providenţa stoică, divinitate care este echivalată de stoici cu natura. Sintagma lui Seneca *Deus sive natura* lămureşte, pînă la un punct, relaţia dintre om, înzestrat cu liberul arbitru, şi legile inexorabile ale naturii. Modul în care Providenţa se manifestă în societate apare limpede în aforismele lui Epictet şi Marc Aureliu şi, mai tîrziu, în sentenţele lui Oxenstiern. Regizor al lumii poate fi însă şi „voinţa de a trăi”, demon provenit din filozofia lui Schopenhauer.

---

[9] G. Ibrăileanu, *Note asupra versului*, în vol. *Eminescu, Studii şi articole*, Iaşi, Junimea, 1974.

Comentariile poetului privind spectacolul lumii sînt sintetizate în aforisme restrictive sau hortative. Să ne amintim, dintre versurile hortative, pe acesta: „Te întreabă şi socoate / Ce e rău şi ce e bine”. Poetul, cum vedem, apasă pe liberul arbitru al omului. Eminescu era sceptic, pe plan filozofic, dar pe plan etic preţuieşte libertatea de opţiune a omului. Binele şi răul se raportează, ca la stoici, la natură care are legi imuabile şi, în privinţa individului, se referă la înţelegerea sinelui în raport cu natura, la izolare şi zgomotele sterile ale lumii: „Te aşează de-o parte / Regăsindu-te pe tine / Cînd cu zgomote deşarte / Vreme trece, vreme vine” sau altfel spus: „Tu în colţ petreci cu tine / Şi-nţelegi din a lor artă / Ce e rău şi ce e bine”. Evaziunea din jocul aparenţelor devine un liman al lucidităţii, o ipostază a omului superior care a înţeles legile existenţei, căci: „Împărţită-i omenirea / În cei ce vor şi cei ce ştiu / În cei dîntîi trăieşte firea / Ceilalţi o cumpănesc şi-o scriu / Cînd unul ţese haina vremii / Ceilalţi în cumpănă o pun”. Spre a nu fi victime ale vieţii sau jucării ale iluziei trebuie să asculţi „recea cumpănă a gîndirii” care te îndeamnă la retragere şi la detaşare ironică faţă de spectacolul amăgitor al vremii.

Succesiunea scenelor în cadrul poemului *Glossa* implică o cumulare circulară într-un spaţiu interiorizat în care finalul se întoarce la punctul de plecare. Acest fapt creează iluzia unui timp care se roteşte pe loc, a unui cerc de gîndire închis[10]. Este, în cele din urmă, un spectacol tragic-comic, fizic şi metafizic, şocînd prin paradox. Versul iniţial, solemn la început, devine, în strofa finală, ironic, coborînd absolutul în relativ.

Retragerea strategică din carnavalul lumii nu trebuie receptată ca un simptom pesimist. Exegetul francez Guillermou[11] preciza ca varianta publicată de Maiorescu în 1880 nu este faza ultimă a redactării eminesciene. Analizînd cronologic formele de redactare din anii 1874-1882, Guillermou disociază trei faze în procesul cristalizării acestei

---

[10] S. Drăgulănescu, *Strategii ale comicului în creaţia lui Eminescu* (teză de doctorat), Iaşi, 2009, p. 76.

[11] A. Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1977, p. 430-442.

capodopere. Prima variantă avea ca epigraf o maximă stoică: *Spernere mundum, spernere te ipsum, sperne te sperni*, care reflectă un pesimism radical, susţinut de o motivaţie filozofică livrescă. În faza a doua, în 1876, apar schimbări importante: tema viaţă-teatru se amplifică, iar motivaţia filozofică nu mai este doar fatalismul stoic, ci, îndeosebi, *voinţa de a trăi* din doctrina lui Schopenhauer. În a treia fază, din anii 1880-1882, apar lumini optimiste, anume, fiinţa divină, nepăsătoare însă la nevoile lumii: „Numai omul se îndreaptă / Milogind la prea Înaltul” dar şi „Numai muzica din sfere / Izvorînd de sus te cheamă”. Sfatul „Te îndreaptă dup-o rază / Şi rămîi la toate rece” pledează pentru un optimism regăsit care se manifestă în „Lumea proprie-ţi durează”. Aşadar, la capătul fazelor de redactare, apare mîntuirea prin ascultarea vocii transcedente şi prin crearea propriei lumi. Pesimismul lui Eminescu nu este, cum se vede, o atitudine spirituală imuabilă, căci poetul ajunge de la scepticismul stoic la salvarea transcedentală a lumii.

Strategia retragerii nu înseamnă însă nici pesimism, nici izolare, ci participare, căci spectacolul lumii este un joc existenţial în care poetul urmăreşte comedia lumii, dar, simultan, şi jocul său, căci lumea, cum s-a spus, este „visul” sufletelor noastre. Considerînd viaţa ca joc şi omul ca actor, înfruntăm mai uşor durerile existenţei, întrucît prin conştiinţă ludică devenim stăpînii vieţii. În acest mod, poetul devine un demiurg care demască realitatea lumii şi construieşte un univers secund, dovedind suveranitatea spiritului. Romanticii vor numi această virtuozitate ironie şi o vor cultiva în poezie[12].

Structura dialogală sau monologală a poemului *Glossa* urmăreşte, funcţional, iniţierea unui neofit în mecanismul carnavalic al vieţii. Formularele gnomice au rol terapeutic, vindecă iluziile individului rătăcit într-o societate pragmatică în care stăpîneşte fatalitatea lumii răsturnate: „Ce mai vrei cu-a tale sfaturi / Dacă ştii a lor măsură” sau: „Căci aceloraşi mijloace / Se supun cîte există / Şi de mii de ani încoace / Lumea-i veselă şi tristă”.

---

[12] A. Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Univers, 1070, p. 61.

Originalitatea prozodică a *Glossei* a fost puţin cercetată şi rareori înţeleasă. D. Caracostea[13], studiind istoric şi comparativ prozodia *Glossei*, a descoperit că Eminescu a restructurat prototipul spaniol şi modelele romantice ale acestei forme fixe a versurilor, a rimelor, a sintaxei poetice şi, totodată, le-a imprimat un ton grav, sapienţial, nu ludic. Configuraţia strofelor, a versurilor, a rimelor, a sintaxei poetice atestă detaşarea de creaţiile similare ale poeţilor germani Schlegel, Uhland, Goethe şi apasă pe reliefarea mesajului său filozofic, a opoziţiei dintre peren şi efemer, dintre spirit şi viaţă şi, îndeosebi, pe imperativul regăsirii sinelui său în carnavalul amăgitor al lumii. D. Caracostea conchide: „Aceste zece strofe sînt ca un decalog al izbăvirii spiritului de amăgirea clipei. Şi e remarcabilă forma romantică închisă. Ea nu e un prilej de variaţiuni ci, ca în tot ce a scris despre Eminescu, un mijloc de a stăpîni ideea" (p. 300).

Poemul *Glossa*, împletind fraza sentenţioasă cu expresia muşcătoare, devine o satiră metafizică, ludică şi tragică, întrucît nu biciuie individul uman, ci „legea cosmică"[14]. Aşadar, Eminescu se înalţă de la fenomen la esenţă, de la labirintul social la ontologia condiţiei umane, dovedind un excepţional simţ pentru idei. Prin atitudinea sa critică, întrupată în ironia romantică, unde se îmbină tragicul cu ludicul, poetul propune un model de viaţă compensator în care valorile sociale sînt restaurate şi omul trăieşte în libertate şi adevăr.

În urma exegezei de mai sus formulăm următoarele consideraţii critice:

1. Poemul filozofic *Glossa* transfigurează *topos*-ul literar „lumea ca teatru", temă care are o lungă istorie în literatura europeană, din Antichitatea greco-latină, trecînd prin Evul Mediu şi Renaştere, Baroc şi Iluminism pînă în secolul Romantismului în care scrie Eminescu.

---

[13] D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1980, p. 298-300.

[14] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 358.

2. Judecăţile de valoare faţă de acest poem filozofic sînt numeroase şi, uneori, paradoxale. Hermeneuţii eminescieni români, de la Maiorescu, Vianu şi Călinescu pînă la George Popa, dar şi cei străini, de la Rosa Del Conte la Alain Guillermou, au relevat cu sagacitate liniile directoare ale substanţei filozofice şi ale structurii artistice întîlnite în acest genial poem.
3. Cercetarea noastră confirmă consideraţiile pertinente ale predecesorilor şi, totodată, le sporeşte cu lumini noi. Precizăm că *topos*-ul lumii ca teatru include tema lumii răsturnate şi are toate componentele unui spectacol metateatral – regizori, actori, spectatori. Regizorul este providenţa stoică sau voinţa de viaţă din filozofia lui Schopenhauer. Actorii sînt fantoşe anonime într-un joc existenţial, iar spectatorii sînt reprezentaţi de poet care comentează lucid şi detaşat agitaţia carnavalică a lumii.
4. Comentariile poetului, corosive sau compătimitoare, sînt întrupate în versuri restrictive sau hortative. Poetul apasă pe liberul arbitru al individului care trebuie să înţeleagă sinele său în raport cu legile naturii şi să distingă binele şi răul. Detaşarea de jocul aparenţelor devine un liman al lucidităţii şi al măsurii, ipostaze ale omului superior, care îşi cunoaşte locul său în lume.
5. Timpul şi spaţiul jocului carnavalic este interiorizat, circular, închis coborînd absolutul în relativ şi derizoriu. Acest fapt produce un spectacol paradoxal, fizic şi metafizic, ludic şi tragic, de care poetul se detaşează. Retragerea strategică nu înseamnă însă izolare, ci participare, căci spectacolul lumii este un joc existenţial în care poetul urmăreşte comedia lumii şi, simultan, jocul său. Prin conştiinţa sa ludică, poetul devine un demiurg care demască şi, totodată, construieşte un univers secund, afirmînd superioritatea spiritului.
6. Retragerea strategică din carnavalul lumii nu trebuie limitată la pesimism şi nici la izolare stoică, ataractică, nepăsătoare, ci înţeleasă ca o participare critică, satirică, pe care poetul o realizează prin comentariu său ironic la tragicomedia vieţii şi prin definirea rolului său de spec-

tator. Cercetînd variantele poemului aflate în manuscris, descoperim un drum ascendent de la un pesimism radical la salvarea metafizică, transcedentă a lumii. De aceea acest poem a fost definit ca un „decalog al izbăvirii spiritului de amăgirea clipei”.

7. Structura dialogată sau monologată a poemului susţine o funcţie didascalică, etică, de iniţiere a unui neofit în labirintul vieţii. Formulările gnomice au rol terapeutic, vindecă iluzii şi evită loviturile fatale ale ursitei. Tonalităţile ludice dominante sînt satira metafizică şi ironia romantică, interferate cu compasiunea faţă de om pentru că poetul, în ultimă instanţă, biciuie „legea cosmică”, regizor al lumii ca nelumea.
8. Acest mesaj filozofic este susţinut de originalitatea prozodică a *Glossei*. Cercetată în perspectiva istorică şi comparativă, prozodia acestui poem dezvăluie faptul că Eminescu a restructurat prototipul spaniol şi modelul romantic german, la nivel de vers, de strofă, de rimă, de sintaxă poetică, dar mai ales, la nivel filozofic, înlocuind atitudinea ludică a creaţiilor europene cu un ton grav, sapienţial. Eminescu reliefează în mod original relaţia dintre peren şi efemer şi, totodată, imperativul regăsirii de sine în carnavalul lumii.

Poemul *Glossa* nu este, aşadar, nici o „gimnastică de idei”, nici un catehism al abuliei, nici o „sublimă scamatorie de idei”, nici o „litanie a renunţării”, ci un poem sapienţial, singular în literatura română prin temă, structură şi funcţiile lui. Acest poem propune un model de viaţă compensator, care transcede statutul ontic al lumii. În acest model, valorile sînt restaurate şi omul trăieşte în libertate şi adevăr.

Résumé

Le poème philosophique *Glossa* transfigure le topos littéraire «le monde comme théâtre», thème ayant toute une tradition dans la littérature européenne, dès l'Antiquité gréco-latine jusqu'au Moyen Âge, passant par la Renaissance, le Baroque, l'Illuminisme et arrivant au cœur du Romantisme, à l'époque où Eminescu écrit. *Glossa* représente une satire métaphysique, ludique et tragique qui prend en dérision non seulement l'être humain, mais aussi «la lois cosmique». L'attitude critique du poète, résultat de l'ironie romantique, figure qui mélange le tragique et le comique, propose un modèle de vie compensatoire, restaurant les valeurs sociales.

Tipuri de iniţiere în opera eminesciană

Florin DORCU
(florindorcu@yahoo.fr)

Societăţile arhaice aveau reguli stricte, atât în ceea ce priveşte respectarea riturilor de trecere, cât şi intrarea străinilor în cadrul unui popor. Aderarea la o societate secretă, la un nou cult sau Biserică, precum şi parcurgerea experienţelor cruciale, inevitabile din viaţa omului, necesită o perioadă de instruire, de iniţiere, de asceză (numită *catehumenat* în Biserică), timp în care neofitul trebuia mai întâi să se purifice, să fie apt pentru a fi primit în acea societate sau cult, apoi, trebuia să cunoască legile acestora, să-şi însuşească principiile, doctrina, regulile etc., pentru ca mai apoi să poată împărtăşi şi altora credinţa sa. În funcţie de popor, de religie sau de tipul de societate secretă, această perioadă „de formare” variază, ajungând chiar, în unele cazuri, să se întindă pe durata a mai mulţi ani. Perioada de iniţiere nu era deloc uşoară, candidatul fiind supus la probe grele, uneori inumane, ajungând în final să fie primiţi în cadrul grupului doar cei puternici, care rezistau acestor ritualuri.

În magie, perioada de iniţiere este foarte importantă, deoarece urmărea atât dobândirea capacităţilor fizice, cât mai ales a celor spirituale, care aveau rolul de a consfinţi discipolul ca magician, vrăjitor etc. Pentru a deveni magician, discipolul are nevoie de o perioadă de pregătire severă, perioadă ce are rolul de a testa calităţile tânărului dornic să pătrundă ştiinţele oculte. În vederea pregătirii, discipolul se izola de restul comunităţii şi rămânea în compania magului pentru a dobândi acele puteri speciale care îi permiteau să întreţină raporturi cu spiritele, cu forţele supranaturale.

În societăţile primitive, riturile de iniţiere presupuneau moartea mitică sau simbolică a neofitului şi învierea lui datorită spiritelor strămoşilor[1]. Moartea neofitului poate simboliza însă dezlipirea de cele lumeşti sau renaşterea acestuia într-un alt stadiu spiritual. Etnologii au distins cel puţin trei tipuri de iniţiere: *iniţierea tribală*, care face trecerea de la stadiul de tineri la adulţi cu drepturi depline; *iniţierea religioasă electivă*, specifică diferiţilor intermediari între lumea oamenilor şi cea a puterilor invizibile (preoţi, ghicitori, posedaţi, şamani etc.) şi *iniţierea magică*, care presupune abandonarea condiţiei umane normale în vederea obţinerii unor puteri supranaturale. În timp ce primul tip de iniţiere, care este un rit de trecere secular, dar păstrând întotdeauna ceva religios şi ritualic (implicând diverse arhetipuri mitice), are ca principal scop integrarea individului în societate, următoarele două, dimpotrivă, îl separă pe individ de societate (J. Cazeneuve). În ciuda acestor diferenţe, se poate da totuşi o definiţie comună celor trei situaţii: iniţierea este întotdeauna un proces de trecere de la o stare inferioară a fiinţei la una superioară (S. Hutin)[2].

Ritualul de iniţiere este structurat în trei etape: separarea, marginalizarea şi asamblarea, etape ce au menirea de a marca tranziţia de la un statut sau de la o stare socială la alta[3].

Iniţierile, în operă eminesciană, sunt multiple, de la cele magice, până la cele erotice, metafizice, ciclice (cum este cea din basme, în care tânărul se maturizează), şi chiar thanatice.

În *Povestea magului călător în stele*, iniţierea tânărului prinţ tinde să fie completă, deoarece ritualul iniţierii respectă îndeaproape regulile prestabilite. Nu oricine poate fi supus iniţierii magice. De obicei, candidaţii trebuiau să posede anumite calităţi, atât fizice (semne pe corp, privirea saşie etc.), cât mai ales morale şi spirituale. Fiul de împărat are o înfăţişare ascetică („faţa lui cea trasă”), însă nişte ochi ageri, curioşi, mari,

---

[1] Charles Hainchelin, *Originea religiei*, Editura de stat pentru literatură politică, Bucureşti, 1956, p. 70-71.

[2] Cf. Pierre Bonte, Michel Izard, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2007, şi Bastide Roger în *L'Encyclopædia Universalis France* - http://www.vadeker.net/corpus/initiation.html

[3] Pierre Bonte, Michel Izard, *op. cit.*

însetaţi de cunoaştere, ochi saşii însă, specifici celui care se ocupa cu magia. Aceasta este una din principalele caracteristici ale celui predispus spre magie în mentalitatea populară.

Cu buclele lui negre, ce mândre strălucite!
Cu faţa lui cea trasă, ce dureros de pal!
Cu ochii mari ce-şi primblă privirile-i unite,
C'o frunte 'n bucle-şi pierde puternicu-i oval.[4]
(IV, 155)

Una din principalele calităţi ale novicelui trebuie să fie răbdarea, deoarece procesul iniţierii presupune mai multe etape. Într-o variantă a poeziei *Povestea magului călător în stele*[5], prinţul este nerăbdător să-l întâlnească pe „bătrânul meu stelariu" de la care aşteaptă să înveţe „înţelesul acestei arătări", a călugărului din templul în ruină, cât şi cheia cifrelor pe care nu le poate pricepe. Nerăbdarea prinţului se datorează dorinţei lui nestăpânite de a învăţa, de a pricepe, de a ajunge la cunoaştere. Magul îi reproşează prinţului faptul că încă nu şi-a însuşit una din virtuţile principale, aşteptarea:

Magul – *(de după scenă).* Îndată… omul cu gânduri înţelepte
Nainte el de toate învaţă să aştepte.
Tu n'ai deprins-o încă. Dar iată-mă 'n sfârşit…
Prinţul – Eu văd cifrele toate din lecţia-mi de azi
De şi a le pricepe nu pot. Te rog dă-mi cheia
La cele ce privesc eu ca să strevăd ideea.
(VIII, 306)

O altă calitate importantă a novicelui trebuie să fie obedienţa: în timpul ritualului de iniţiere, novicele trebuie să asculte indicaţiile magului şi să le respecte întocmai, fapt ce asigură succesul ritualului: „Tu să faci / «Ce-oiu spune»" (IV, 166).

De asemenea, este important ca novicele să dorească această iniţiere, să abandoneze, pentru o perioadă sau pentru

---

[4] Mihai Eminescu, *Opere complete*, ediţia îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol al II-lea", Bucureşti, 1939-1989. Citatele din opera eminesciană se dau în continuare după această ediţie, cu menţionarea volumului şi a paginii între paranteze.

[5] Perpessicius prezintă aceasta variantă şi cu titlul „Călugărul şi chipul".

totdeauna, lumea comună în care a trăit şi să se dedice instruirii şi formării într-o altă dimensiune, cea metafizică. Tânărul prinţ este conştient de importanţa acestei etape şi acceptă să plece spre muntele unde se află magul. Încredinţarea formării tânărului prinţ magului, reprezentantul vechilor religii, echivalează cu *întoarcerea la origini*, *in illo tempore*, dar şi la începuturile civilizaţiei umane, în care îşi are originea şi magul. În *Memento mori*, calităţile magului sunt puse în antiteză cu preocupările celorlalţi oameni, din epoca de piatră, tocmai pentru a arăta superioritatea, distingerea acestuia faţă de oamenii obişnuiţi: în timp ce oamenii, „sălbateci negri”, vânau, erau nomazi, şi se închinau focului, magul are altă îndeletnicire, acesta scriind pe o piatră semne strâmbe care să nu poată fi desluşite nici după secole:

> Colo stau sălbateci negri cu topoarele de piatră.
> În pustiu aleargă vecinic, fără casă, fără vatră,
> Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri piei de urs;
> Colo 'nchină idolatrul ne 'nţelesul foc de lemne,
> Colo Magul lui îi scrie pe o piatră strâmbe semne
> Să nu poat'a le 'nţelege lungul secolilor curs.
> (IV, 111)

Iniţierile sunt ciclice sau neciclice: *cea ciclică* se desfăşoară în etape succesive, ţinând de etapele vieţii (pubertate, maturitate, bătrâneţe etc.), fiind prezentă, în special, în basme; *iniţierea neciclică* se efectuează o singură dată în viaţă şi priveşte anumite practici sau profesiuni considerate sacre: magia, şamanismul, preoţia etc.[6]. Tânărul prinţ va avea parte de o iniţiere neciclică, sortită a-l transforma, la final, într-un mag care să-i ia locul învăţătorului său, magul cel bătrân, care citise în carte apropierea sfârşitului său.

Iniţierea magică desemnează, în general, ansamblul ceremoniilor prin care se accede la cunoaşterea unor mistere. Diferitele studii arată că magicienii trebuie să suporte ei înşişi o iniţiere. Conduşi într-un loc secret pentru iniţiere, într-un sanctuar, aceştia sunt iniţiaţi şi instruiţi de divinitatea însăşi.

---

[6] Romulus Vulcănescu, *Dicţionar de etnologie*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979.

Prin iniţierea magică se abandonează condiţia umană normală pentru a dobândi puteri supranaturale[7].

Magia este o ştiinţă dificilă, inaccesibilă profanului, ce nu se poate transmite decât prin iniţiere. În societăţile primitive, scria Joseph Maxwell[8], iniţierea se înfăţişează sub două forme, generală şi specială. Prima are drept scop *edificarea* cetăţeanului, a bărbatului matur, a războinicului, conferind iniţiatului o nouă personalitate, căreia îi corespunde un nume nou şi misterios. Al doilea fel de iniţiere este rezervat indivizilor aleşi şi iniţiaţi de spirite sau chiar de magi. Această ultimă formă este iniţierea propriu-zisă; celelalte sunt „vocaţii". Iniţierea specială conferă celui iniţiat ştiinţă şi puteri magice. De regulă, iniţierea magică presupune mai multe etape şi are loc într-o durată mai lungă de timp, uneori ţinând chiar zece ani.

În opera lui Mihai Eminescu nu este precizat timpul când are loc iniţierea magică, însă putem observa că aceasta se desfăşoară după un ritual, în mai multe etape.

Prima etapă a iniţierii prinţului este călătoria. Cu aceasta începe atât iniţierea prinţului, cât şi a celorlalţi eroi eminesscieni din basme (Făt-Frumos din lacrimă, Călin Nebunul), fiind destul de dificilă şi plină de peripeţii. Ajuns la poalele muntelui, simbolul legăturii omului cu divinitatea (Moise se urcă pe muntele Sinai pentru a vorbi cu Iahve, iar în majoritatea mitologiilor, muntele era lăcaşul zeilor), acesta trebuie să renunţe la calul său, deoarece „cine - enigma vieţii voeşte s'o descue / Acela acel munte pe jos trebui să-l sue" (IV, 155). La fel ca în romanul lui Sadoveanu, *Creanga de aur*, şi la Eminescu *drumul* reprezintă axa poemului, deoarece acesta este plin de peripeţii, reprezentând prima încercare peste care tânărul trebuie să treacă. Dan Mănucă[9] vede în furtuna pe care trebuie să o înfrunte tânărul prinţ, escaladând muntele, trăirile omului comun care sunt extrem de violente, chiar devasta-

---

[7] M. Delclos, J.-L. Caradeau, *Dictionnaire de la Magie et de la Théurgie*, Éditions Trajectoire, Paris, 2005.

[8] Joseph Maxwell, *Magia*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995, p. 36.

[9] Dan Mănucă, *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului eminescian*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 19.

toare, nu însă de nedepăşit, ţinând de o înfruntare cu exteriorul, nu cu sinele. Nici călătoria lui Kesarion Breb nu este facilă, eroul sadovenian fiind nevoit să treacă peste cea mai grea probă, cea erotică.

Novicele nu poate trece în cercul următor decât după ce a învins obstacolele. În acest mod trebuie înţeleasă dezlănţuirea furtunii pe care tânărul o înfruntă până va ajunge la templul magului. Discipolul, asemenea eroilor din basme, trebuie să treacă anumite probe pe parcursul iniţierii, iar furtuna este una din ele. Totodată, furtuna poate simboliza şi botezul pe care trebuie să-l primească cel care intră într-o nouă societate.

Înainte de a beneficia de ritualul iniţierii săvârşit de mag, prinţul are parte de o altă etapă iniţiatică în timp ce urcă muntele, făcută de „seraful mare" trimis de Dumnezeu: „Să scap a ta fiinţă de caosu-i imens". Discursul lung al serafului, încărcat de idei filozofice, are rolul de a-l anunţa pe discipol că nu are nici un înger, nici o stea, iar viaţa lui este o greşeală în planul eternităţii. Totuşi, tânărul prinţ nu trebuie să se îngrijoreze, deoarece însuşi Dumnezeu îi este tată: „Şi pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată". Discipolul primeşte de la seraf câteva lecţii importante: să nu bea vinul-uitării atunci când se coboară din ceruri, deoarece „Deschise-ţi-s, nebându-l, a lumilor misteruri", şi mai ales să se ferească de cântecul ademenitor al amorului care l-ar ruina, i-ar aduce moartea:

Seducător trimite plăcerile - alegre
Şi de asculţi cântarea-i geniu-ţi e sfărmat.
A celor trecătoare în mâna lui e soarte,
Frumosu-i ca nealţii şi numele-i e: *Moarte!*
De-aceea să n'asculţi tu sublima lui cântare
Căci morţi-s pe vecie acei ce o ascult.
(IV, 166)

Ajuns în vârful muntelui, ritualul iniţierii tânărului continuă în sălile secrete din adâncul muntelui unde este condus de maestrul său. Înainte de ritualul propriu-zis, magul îl pregăteşte pe prinţ, avertizându-l asupra pericolelor care-l aşteaptă şi oferindu-se să-i arate calea pierzaniei de care el trebuie să se ferească. Într-o atmosferă plină de mirosurile

plantelor halucinogene, magul întreprinde un întreg sortilegiu, care are ca principal scop iniţierea tânărului. Ridicând în aer „puternica-i vargă”, bătrânul evocă îngerul somnului „pe-oglinda cea neagră, profundă şi largă” care-i apare sub chipul unei femei înaripate, cu chip vânăt şi plete blonde. Pentru a-i induce novicelui starea necesară, ridicarea din contingent prin restrângerea conştiinţei[10], magul se foloseşte de „paharul somniei” şi de florile de mac care au proprietăţi halucinogene, fiind folosite îndeosebi de şamani pentru provocarea stărilor de catalepsie, de transă, stări ce facilitează cunoaşterea lumilor transcedentale. Tânărului prinţ îi este impusă o tăcere rituală pentru a nu tulbura desfăşurarea actului magic, ba mai mult, magul îl avertizează să-i urmeze sfaturile cu stricteţe.

E somnul, bătrânu 'n ureche îi spune –
O vorbă să nu spui, căci dacă nu taci
Ca visul el piere – cu greu se supune
La magica-mi vorbă – las stele să sune,
Ca 'n tabla cea neagră să-l prind – Tu să faci
Ce-oiu spune.

(*Idem*)

Tăcerea ritualică, capitală în riturile iniţiatice, echivalează cu o dispariţie iniţiatică, fiind un „preludiu al deschiderii spre revelaţie”[11], deoarece tăcerea deschide o cale de trecere spre lumea spirituală. Somnul tânărului, dezlipirea de cele lumeşti şi călătoria astrală sunt provocate şi de paharul cu vin pe care acesta trebuie să-l bea din cupa cu cifre de maur. Magul îi dă ultimele indicaţii discipolului său: atunci când somnul îi va săruta ochii, el să-l prindă de grumaz şi să-l urmeze în lumea de vis. Astfel, el va putea fi dus în diferite părţi ale lumii, spre a cunoaşte viaţa sub multiplele sale aspecte. Iniţierea aceasta însă este şi una thanatică, deoarece, la romantici, somnul, visul sunt prefigurări ale morţii. Pentru a pătrunde în spaţiul sacru

---

[10] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 23.

[11] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

eminescian, în spaţiul infinit al „închipuirii”, după cum scria şi Nicolae Balotă, este nevoie ca discipolul să treacă o experienţă thanatică: „în lumea eminesciană a închipuirii, iniţierea o săvârşeşte de asemenea, ca un zeu psihopomp, moartea cu-aripi negre şi cu ochiul ei frumos”[12]. Aici se termină iniţierea tânărului prinţ, deoarece poemul este neterminat.

În *Sărmanul Dionis*, Ruben îl învaţă pe Dionis cum să descifreze cartea de astrologie pe care o posedă. Iniţierea tânărului nu este atât de dezvoltată ca în *Povestea magului călător în stele*, deoarece aici nu avem un ritual propriu-zis al iniţierii. Dionis pare mai curând că participă la o lecţie, nu prea complicată, în care învaţă să descifreze descântecele cuprinse în carte, şi mai puţin la un ritual iniţiatic. Cel care-l va iniţia pe Dionis/Dan va fi maestrul său spiritual, Ruben/Riven, în care Ioana Em. Petrescu vedea un „travesti al diavolului”[13]. Principalul instrument magic în această nuvelă este cartea magică pe care Dan o are de la dascălul său evreu Ruben. De la acesta învaţă discipolul să călătorească în timp şi în spaţiu, ba mai mult, să facă un schimb de identitate cu propria lui umbră pe care o lasă să-i ţină locul în timpul călătoriei şi să-l informeze la întoarcere despre tot ce s-a petrecut în lipsa lui. Pentru a putea desluşi cartea de astrologie pe care o posedă, Dan trebuie să o citească din şapte în şapte pagini. Prin iniţiere, tânărul renunţa la starea anterioară, profană, ajungând astfel să dobândească puritatea sufletească şi înţelepciunea. Scopul iniţierii este reînnoirea, transformarea. Dionis, spre deosebire de Angelo sau tânărul prinţ, ajunge să se bucure de această transformare în finalul nuvelei, când nu numai starea sa materială se îmbunătăţeşte, dar şi cea afectivă, erotică, tânărul căsătorindu-se cu Maria, care l-a urmat în călătoria siderală.

În basmele şi poemele folclorice ale lui Eminescu, tinerii eroi sunt supuşi unor iniţieri ciclice, având ca principal scop

---

[12] Nicolae Balotă, *Glose la „Memento mori”*, în „Caietele Mihai Eminescu”, ediţie îngrijită de Marin Bucur, vol. I, Editura Eminescu, Bucurşti, 1972, p. 45

[13] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2011, p. 137.

maturizarea acestuia. Pe de altă parte, iniţierea, călătoria şi probele au rolul de a-l separa pe tânăr de comunitatea sau de familia sa şi de a-l pregăti pentru o altă etapă importantă din viaţă, căsătoria, familia, care presupun alte responsabilităţi.

Discuţiile cu divinităţile populare (Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri şi Sfânta Duminică) şi drumul care trebuie străbătut sunt trepte ale iniţierii eroului, care, în *Fata în grădina de aur*, trebuie să se purifice de tot ceea ce e lumesc pentru a accede pe tărâmul fermecat al fetei. Tânărul este sfătuit de fiecare dată să evite anumite văi care l-ar împiedica să-şi atingă ţelul. Darurile pe care le primeşte Florin de la cele trei divinităţi (un cal, o floare fermecată şi o pasăre) au rolul de a-l ajuta.

În *Diamantul Nordului*, bărbatul, la cererea iubitei sale, întreprinde o călătorie iniţiatică, însă nu e vorba de o iniţiere erotică, ci, mai curând, o probă atât a fidelităţii, cât şi a maturităţii tânărului, la fel ca în basme (acesta trebuie să treacă trei probe: pădurea întunecoasă, furia lui Poseidon, ispita femeii): „Am vrut să te cerc… căci şi fără aceasta / Puteam ca să-ţi dau eu guriţi pe fereastă / Şi totuşi te-asigur, ştiam dinainte: / Că *tu* să mă 'nşeli nici îţi trece pin minte” (V, 295).

Întâlnirile erotice sunt şi ele probe iniţiatice, care au loc în cadrul ritualului magico-erotic, şi de care au parte atât bărbaţii, cât şi femeile. Dacă în poezie femeia este cea iniţiată, ajutată să cunoască iubirea, sub toate formele ei: „Dacă nu ştii te-aş învăţa / Din bob în bob amorul” (*Luceafărul*, I, 174), în *Avatarii faraonului Tlà*, cel care va face iniţierea este androginul Cezar/Cezara. De data aceasta avem de-a face cu o iubire carnală, o iniţiere tulburătoare şi extenuantă, care nu-i poate aduce nimic bun tânărului.

Angelo este introdus de către doctorul de Lys între amicii întunericului, o societate secretă hedonistă, pentru a-i arăta singura realitate a vieţii: plăcerea. Iniţierea nu mai are loc de data aceasta într-un templu din vârful muntelui, ci într-o ascunzătoare subterană ce echivalează cu cavernă, simbolizând cealaltă lume, a întunericului. Piramida este şi ea un loc iniţiatic, un echivalent al cavernei, în care intră regele pentru a săvârşi ritualul magic, seara, sub lumina lunii. Pătrunderea în piramidă simbolizează pătrunderea într-o altă lume, a sacrului,

a morţii: „Deschise o uşă c-o cheie de aur, o închise iar după sine … şi cu asta închisese porţile lumei după el … era singur, singur într-un mare mormânt …” (VII, 248). Coborârea acestor spaţii lugubre înseamnă, ritualic şi simbolic, un *descensus ad inferos*, o *katabasis*, întreprinse în vederea unei iniţieri erotice[14]:

> Doctorul îl luă pe Angelo de mână, deschise uşa principală, o 'nchise după el cu cheia, apoi coborî pe-o scară-n jos tot în jos, până ce nu mai avură unde coborî… El ridică legătoarea de mătasă de pe ochii tânărului. Acesta se trezi într-o boltă a cărei muri erau ca de cărbuni unşi cu untdelemn, adică negri ca cerneala şi străluciţi, şi în mijlocul bolţii lucea o lampă clară ca de diamant, care dă o arătare şi mai franjurată şi mai aspru zugrăvită colţuroşilor muri şi nenetedelor bolte.
> – Unde suntem? zise Angelo.
> – În peştera demonului amorului, zise de Lys încet… Sună din acest clopoţel de metal şi strigă: Abracadabra…
> (VIII, 262)

Iniţierea lui Angelo începe cu o moarte iniţiatică (prevăzută în multe ritualuri magice), deoarece coborârea în cavernă echivalează cu moartea lui Angelo, iar ieşirea cu transformarea acestuia în alt om. Cu toate acestea, pentru Angelo, întregul ritual iniţiatic este un prilej de distracţie, acesta nefiind conştient de pericolele la care se expune şi urmările pe care „contractul” cu demonul le va avea asupra lui. Deoarece tânărul doreşte să-i verifice puterea magică, îl provoacă pe demon să-i îndeplinească trei dorinţe. Demonul se supune, reuşind să se-ntreacă „pe el însuşi”. Iniţierea lui Angelo este făcută chiar de demonul amorului, demon care îl prinde în mrejele sale căutând să-i ia sufletul:

> – Sunt demonul amorului, zicea-ncet, sunt un drac, s-o ştii, s-o ştii… Mă prind de tine ca iedera de stejar până ce corpul tău se va usca în îmbrăţişările mele cum stejarul se usucă supt de rădăcinele iederei… Te nimicesc, voi să-ţi beau sufletul, să te sorb ca pe o picătură de rouă în inima mea însetată… îngere! (VII, 266)

---

[14] Paul Ştefănescu, *Magia înaltă*, Editura Miracol, Bucureşti, 1997, p. 29.

Angelo nu trece de proba voluptăţii la care este supus de androginul Cezar/Cezara, deoarece ritualul iniţiatic la care ia parte nu are nimic din severitatea celui săvârşit de mag, totul fiind aici un joc: „Astfel mă joc cu tine… ca tigresa cu prada sa … Căci eşti prada mea, Angelo … fiecare sărutare a mea va fi un voluptuos martiriu pentru tine… fiecare 'mbrăţişare – un iad de întunecoasă şi dulce durere… Asta-i voluptatea cea crudă a chinului… aşa voi să mă iubeşti” (*Idem*). Puterea exercitată de demon asupra tânărului este mult prea mare, acesta nemaifiind stăpân pe gândurile, faptele, emoţiile sale; se află sub puterea demonului, sub controlul acestuia: „O voluptate era, aproape de desperare, o amărăciune dulce care-i rupea parecă nervii şi creierii, o slăbiciune moleşitoare [îi] cuprinse corpul… Toată natura lui semăna a coardă întinsă peste măsură, care trebuie sau să se rupă sau să se-ntindă astfel încât să-şi piardă pentru totdeauna toată elasticitatea” (*Idem*).

Iniţierea erotică din poeziile eminesciene, deşi se desfăşoară tot într-o notă ludică, nu are gravitatea, demonismul din *Avatarii faraonului Tlà*. Tinerii se joacă într-un cadru romantic, în natura care-i protejează de pericole, în mirosul plantelor afrodisiace şi halucinogene şi în muzică plăcută a codrului şi a cornului de argint.

Experienţele iniţiatice din opera lui Mihai Eminescu au rolul de a-i introduce pe tineri nu numai în domeniul magiei, cât şi în cel erotic şi metafizic. De aceea, riturile iniţiatice diferă de la o operă la alta. Eminescu acordă o importanţă deosebită etapelor iniţierii magice în poemul *Povestea magului călător în stele*, unde urmăreşte atât paşii necesari (trans)formării tânărului prinţ, cât şi elementele ritualului magic săvârşit de mag.

Bibliografie

Balotă, Nicolae *Glose la „Memento mori”*, în „Caietele Mihai Eminescu”, ediţie îngrijită de Marin Bucur, vol. I, Editura Eminescu, Bucureşti, 1972

Bastide Roger, *L'Encyclopædia Universalis France* – în http://www.vadeker.net/corpus/initiation.html

Bonte, Pierre, Izard, Michel, *Dicţionar de etnologie şi antropologie*, Editura Polirom, Iaşi, 2007
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Editura Hyperion, Chişinău, 1993
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993
Delclos, M., Caradeau, J.-L., *Dictionnaire de la Magie et de la Théurgie*, Éditions Trajectoire, Paris, 2005
Eminescu, Mihai, *Opere complete*, ediţia îngrijită de Perpessicius, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol al II-lea", Bucureşti, 1939-1989
Hainchelin, Charles, *Originea religiei*, Editura de stat pentru literatură politică, Bucureşti, 1956
Maxwell, Joseph, *Magia*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995
Mănucă, Dan, *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului eminescian*, Editura Polirom, Iaşi, 1999
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Paralela 45, Bucureşti, 2011
Ştefănescu, Paul, *Magia înaltă*, Editura Miracol, Bucureşti, 1997
Vulcănescu, Romulus, *Dicţionar de etnologie*, Editura Albatros, Bucureşti, 1979

Résumé

Les initiations, dans les œuvres de Mihai Eminescu, sont multiples: magique, érotique, métaphysique, cyclique et non cyclique. Les rites d'initiation ont lieu dans le temple de la montagne, dans une grotte ou dans la nature. Dans le poème *Povestea magului călător în stele*, Eminescu vise la meilleure initiation du prince aux mystères de la magie. Le protagoniste doit remplir plusieurs mesures importantes pour être initié: séparation de sa communauté, le voyage plein d'aventures, obéisse du magicien et suivant ses instructions. Cette période est assez longue et vise l'acquisition d'habiletés physiques et spirituelles, la maturation des jeunes, leur (trans)formation.

Istorie literară

La mormântul lui Aron Pumnul* (I)

Constantin CUBLEŞAN
(constantin_cublesan@yahoo.com)

Puţini, chiar foarte puţini dintre marii scriitori ai lumii, luând în considerare mai ales pe cei romantici, au debutat în literatură sub semnul elegiacului *panegiric*, încheindu-şi opera în aceeaşi perspectivă de nostalgică *reverie* asupra morţii, ca Mihai Eminescu. De la poezia scrisă *La mormântul lui Aron Pumnul* (1866) şi până la *Mai am un singur dor* (1883), concepută în ultimul an al deplinei sale facultăţi creatoare[1], opera poetică a acestuia se aşează, în liniile sale dominante, fără a fi nici univocă şi nici monotonă, cu atât mai puţin stereotipă, pe coordonatele filosofice ale meditaţiei asupra morţii, a relaţiei viaţă – nefiinţă, într-o viziune şi perspectivă de amploare cosmică, făcând să vibreze corzile unui pesimism prea puţin fatalist totuşi, trăit viguros, cu un dor de viaţă, ce a dublat în permanenţă acel, atât de specific expresiei sale, *dor de moarte*. Cu bună dreptate nota, în această privinţă, Ion Negoiţescu: „… La Eminescu moartea nu constituie un motiv de nelinişte sau de spaimă – în ciuda plânsului ce o însoţeşte,

---

* Partea de început a studiului *Elegiile funebre*, în curs de elaborare.

[1] Alte poezii publicate după această dată, cu excepţia *Luceafărului*, sunt concepute mai demult: *De ce nu-mi vii*, tipărită în 1887 în „Convorbiri literare" şi trimisă de la Mănăstirea Neamţului, este începută pe vremea studenţiei sale vieneze, după cum ne arată Perpessicius; *S-a dus amorul*, apărută în „Familia", în 1883, cunoaşte o primă variantă din 1876; *Pe lângă plopii fără soţ*, apărută de asemeni în 1883 în revista lui Iosif Vulcan, e concepută, după toate probabilităţile, pe la 1880, când făcuse o pasiune teribilă pentru Cleopatra Poenaru-Lecca, relaţie sfârşită cu tot atât de apăsătoare decepţie; *La steaua*, publicată în „Convorbiri literare" în 1886, era definitivată, după încredinţarea lui T. Maiorescu, încă din 1880. ş.a.m.d.

ci dimpotrivă, o tentaţie irezistibilă, o chemare promiţătoare de voluptăţi, un dor de reîntoarcere, îngerii care-i împodobesc melancolicul lirism răsfăţându-se şi ei cuprinşi de voluptate; intuiţia fundamentală a poetului este aceea a substratului unanim al morţii (intuiţie mai profundă decât influenţele schopenhaueriene şi care abia ea le explică). Moartea e substanţa şi unicul sens ce-i poate revela lumea”[2]. Iar un alt exeget al operei eminesciene făcea, în acest sens, o remarcă de esenţă: „… Nimeni până la el – spunea Edgar Papu – n-a avut curajul să privească moartea în faţă şi să trăiască liminar în perspectiva ei tot timpul vieţii. În lumina veacului nostru, aceasta mi se pare o nouă şi esenţială faţetă a personalităţii lui Eminescu”[3]. E aici denunţarea unei atitudini ce face parte dintr-un *sistem* de gândire, decantat în timp şi exprimat metaforic, la cote de înaltă altitudine artistică, niciodată însă în discursuri teoretice uzând profesoral de concepte operante filosofic. Dar, deocamdată, suntem abia la primul text poetic tipărit, la *exerciţiul* liric îndoliat de moartea ilustrului său profesor de literatură şi istorie naţională, de la liceul din Cernăuţi (K. K. Ober-Gymnasium), Aron Pumnul, eveniment ce a mâhnit profund întregul ţinut al românilor din *dulcea* Ţară a fagilor. În meditaţia aceasta *şcolărească* asupra morţii este greu de recunoscut originalitatea poetului de mai târziu, dar la o privire cât de cât atentă (nu neapărat binevoitoare) se poate

---

[2] I. Negoiţescu, *Mihai Eminescu*, în: *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991, p. 107. Altădată, discutând despre „mitologia durerii din cosmos” în poezia lui Eminescu, Ion Negoiţescu nota: „Reluând în diverse rânduri tema şi lucrând-o în variante, Eminescu stăruie, de fapt, în obsesia septentrionului şi a mării, mitologia dovedindu-se dublată: de o parte eroii mitologici ca Orfeu, regele Nord, Odin, zeii valahici, iar pe de altă parte elementele naturii, al căror mitos se revelează în expresii ca «noaptea bătrână» (timp îngrămădit, noapte mitică), «regele Nord» (septentrionul însuşi), «sfânta mare» (elementaritatea titanică) […] Viziunea nu e întâmplătoare şi ea se încadrează în ansamblul vizionar eminescian, căci atât elementele, cât şi borealitatea lor se contopesc aici în mai generala intuiţie a morţii”. Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, prefaţă de Petru Poantă, ediţia a IV-a, îngrijită de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 64.

[3] *Eminescu este o personalitate fascinantă. Dialog Mihai Cimpoi – Edgar Papu*. În: Mihai Cimpoi, *Spre un nou Eminescu. Dialoguri cu eminescologi şi traducători din întreaga lume*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 120.

desluşi totuşi faptul că adolescentul, de numai 16 ani, îşi avea personalitatea distinctă, în comparaţie cu ceilalţi semnatari ai broşurii intitulate *Lăcrimioarele învăţăceilor gimnazişti de-n Cernăuţi la mormântul preaiubitului lor profesore Arune Pumnul repausat într-a 12/24 ianuarie 1866*, şi o predispoziţie intuitivă pentru temele majore ale existenţei universale: „… frumoasă Bucovină, / Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta; / Acuma din pleiada-ţi auroasă şi senină / Se stinse un luceafăr, se stinse o lumină, / Se stinse-o dalbă stea! […] Te-ai dus, te-ai dus din lume, o! geniu nalt şi mare, / Colo unde te-aşteaptă toţi îngerii în cor, / Ce-ntoană tainic, dulce a sferelor cântare / Şi-ţi împletesc ghirlande, cununi mirositoare, / Cununi de albe flori!”. Tânărul poet luase contact de-acum cu ideea universului ca *maşinărie* (despre care va vorbi nu peste mult timp în *La moartea lui Neamţu*), în care echilibrul dintre etern şi efemer începe să-l preocupe la modul… filosofic. Relaţia aceasta om – stea, pe care o denunţă în elegia la Aron Pumnul (cum vom vedea ceva mai încolo), este de pe acum o prezenţă ideatică în preocuparea poetului, pe care, de altfel, îşi va construi… sistemul de gândire cosmogonic[4].

Evenimentul trist al dispariţiei unuia dintre *stâlpii culturii naţionale*, după cum era considerat Aron Pumnul în epocă[5], a devenit pentru elevul *privatist* M. Eminoviciu momentul fast al debutului său poetic (în broşura votivă editată pentru cinstirea memoriei ilustrului dascăl), chiar dacă acesta s-ar fi produs, oricum, peste două luni, în paginile revistei „Familia”[6]

---

[4] Constantin Cubleşan, *La mormântul lui Aron Pumnul*. În *Aurora*, ASLA şi Universitatea Oradea, 2002, p. 337-341.

[5] v. „Familia”, an. II, 1866, nr. 2. Într-o altă publicaţie românească, ce apărea la Viena, „Sionul românesc” (în prima sa serie, 1 iul. 1865 – 15 oct. 1867, condusă de Grigore Silaşi), într-un articol consacrat morţii lui Aron Pumnul, se spunea: „Fiecare inimă de român va sângera auzind ştirea tristă, cum că, după pierderile încă abia deplânse ale unui A. Mureşanu, I. Maiorescu şi S. Bărnuţ, Aron Pumnul aşijderea nu mai este! […] Moartea ne-ndurerată seceră cumplit printre bărbaţii cei mai geniali şi cei mai resoluţi anteluptători ai românimii din zilele noastre; ea nu cruţă nici scumpa viaţă a acestui bărbat de un caracter rar, răpindu-l în mijlocul activităţii sale neobosite, ce o desfăşura cu succes atât de bine cuvântat pe câmpul literar naţional în ţărişoara clasică românească a Bucovinei”.

[6] M. Eminescu, *De-aş avea…*, în „Familia”, Pesta, 1866, an. II, nr. 6, februarie 24/martie 9, p. 68.

de la Pesta. E o situaţie memorabilă, aşadar, în biografia sa cât şi a poeziei româneşti, în general.

Nu puţini cercetători literari s-au pronunţat şi continuă să se exprime împotriva implicării biograficului în aprecierea operei literare. A lui Eminescu în special şi, de altfel, a oricărui poet. Pe cititor, spun aceştia, nu-l interesează în ce anume circumstanţe sufleteşti a fost scrisă o atare poezie, de cine a fost inspirată, cât de mult datorează mediului şi în ce măsură se poate recunoaşte autorul în eul liric etc., singurul criteriu de apreciere trebuind să rămână cel estetic. Discuţiile au luat oarecum proporţii pe măsură ce editorii lui Eminescu îi comentau creaţia în strânsă legătură cu viaţa. Şi chiar dacă, bunăoară, volumul omagial din 1909 – *Omagiu lui Mihai Eminescu* – îngrijit de Corneliu Botez, nu reprezintă, în acest sens, o resuscitare la maximum a discuţiei (sunt aici incluse articole, poezii, memoriale etc.), el îi oferă lui G. Ibrăileanu un bun prilej de a încerca o lămurire în termeni a chestiunii, dezvoltând ideea într-un comentariu oarecum polemic, evident didactic dar sistematic şi, de aceea, referenţial, în suita prelegerilor despre Eminescu, ţinute în anul universitar 1912-1913 la Iaşi: „prin urmare aceia care spun că scriitorul nu e influenţat de mediu tăgăduiesc însemnătatea biografiei. / Şi până la un punct au dreptate […] Pentru analiza estetică avem nevoie de biografie? Eu cred că aproape deloc. Pentru a gusta poeziile unui scriitor, avem nevoie să ştim biografia unui scriitor? Cred că nu. Poate câteodată să ne ajute, pe de altă parte, poate să ne strice impresia […] Dar pentru pricepere? Uneori va ajuta, când poezia are relaţii cu faptele sociale […] Mă întrebam dacă pentru critica estetică e nevoie de biografie. Nu e nevoie. Numai de ce cărţi a cetit autorul, ce influenţe străine a suferit […] Sunt alte însuşiri, însuşiri morale, asupra cărora ne poate servi biografia […] Pentru critica ştiinţifică, însă, vom vedea că e importantă biografia. Orice lucru trebuie să aibă o cauză, prin urmare, şi imaginaţia, sensibilitatea, pesimismul. Pentru a afla cauzele lor ne trebuie biografie”[7]. Aşadar, debutul lui

---

[7] G. Ibrăileanu, *Prelegerea XVI*, 25 ianuarie 1913, în: G. Ibrăileanu, *Opere*, 9, ediţie critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 176-178. Iar din *Prelegerea XVII*, trebuie să mai

Eminescu, în adolescenţa sa, trebuie neapărat pus în relaţie cu biografia, iar aceasta văzută numaidecât într-un context mai larg, al relaţiilor sociale, politice şi, nu în ultimul rând, naţionale în care s-a produs detaliul. Într-un alt sens, biograficul se implică în opera lui Mihai Eminescu, tocmai pe această linie a înclinaţiei sale elegiace. Bănuim, atrăgea atenţia Mihai Rusu, că „urzindu-se ca seminţie, poetul îşi aduce elegiac originea în delta suferinţelor noastre din strămoşii lui români de prin părţile Basarabiei, care au urcat cu turmele de oi până-n Bucovina unde, în traiectoria fiinţării, îşi consumă dramele vieţii la moşiile Călineştilor din Suceava”[8]. E o perspectivă ce ne poate înlesni, fundamental, cunoaşterea *orizontului* de pe care se lansează zborul poetului, în largul lumii, şi nu mai puţin marca acestuia. Avea dreptate în această privinţă Iosif Vulcan, în 1889, când se adresa cititorilor şi mai ales criticilor interesaţi de soarta lui Eminescu: „Ca să cunoaştem deplin p-un mare poet, nu este de ajuns să-l studiem numai în culmea gloriei sale, când talentul său străluceşte mai admirabil, ci trebuie să ne coborâm la începutul carierei sale, la primele încercări literare, ca astfel să putem constata de unde a pornit, cum s-a dezvoltat şi unde a ajuns şi pe temeiul acestora în cele din urmă să-i putem face portretul literar”[9]. Altfel, putem prea lesne decreta, obtuz, alături de (am luat aproape la întâmplare) un

---

reţinem: „Să vedem unde începe rolul biografiei. Ea e un auxiliar al istoriei literare. Ce e istoria literară: biografie, critica estetică, ştiinţifică, restabilirea textelor, clarificarea după genuri şi epoci. Se ocupă cu o mulţime de chestii […] Prima cauză a unei opere e omul, autorul. Trebuie să cunoaştem psihologia scriitorului şi, prin urmare, trebuie să cunoaştem pe scriitor şi iată că începe rolul biografiei” (p. 179-180).

[8] Mihai Rusu, *Un Eminescu al meu. Adordare problematizată a poeziei eminesciene în procesul instructiv-educativ preuniversitar*, Editura Pontos, Chişinău, 2000, p. 14. Să lăsăm la o parte faptul că autorul nu este la curent cu cercetările unor D. Vatamaniuc, Ion Roşu ş.a., în privinţa obârşiilor neamului Eminoviceştilor, plasându-i, în eroare, originile pe plaiurile Basarabiei, şi să reţinem doar observaţia utilă în legătură cu coordonata elegiacă, fundamentală, a operei poetului.

[9] Iosif Vulcan, *Epilog la primele poezii ale lui Eminescu*, în „Familia”, an. XXV, nr. 26 din 25 iunie/7 iulie 1889, p. 300-308. Reluat în *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Secolul XIX. I. (1866-1889)*, ediţie critică de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici, Editura Saecolum I.O., Bucureşti, 2002, p. 280-284.

Gheorghe Adamescu, pentru care, mergând orbeşte pe urmele lui T. Maiorescu, „primele încercări, înainte de a deveni colaborator la «Convorbiri», sunt scrise într-o limbă presărată cu multe neologisme, are oarecari calităţi de stil, dar sunt departe de a prevesti pe acela care avea să dea acea energică şi plină de plasticitate alcătuire a frazei româneşti”[10]. Întru totul adevărat, însă formularea este mult prea radicală. Nu puţini sunt şi aceia care nici măcar nu vor să zăbovească asupra producţiei acesteia, de la început, pe care o execută dintr-un condei: „În poeziile de dinainte de 1870, nu găsim mult talent, dar nu lipseşte din ea o caldă vibrare. Sunt poezii în sensul tradiţiei Bolintineanu-Alecsandri şi au ceva vădit asimilat în grabă”[11]. Din punctul nostru de vedere, eroarea este evidentă. Pentru că numai zăbovind asupra acestei producţii, privită în contextul epocii şi, desigur, în perspectiva a ceea ce *a urmat*, vom putea înţelege saltul extraordinar (previzibil, totuşi, iar acest *previzibil* necesită a fi identificat) de la elegia funerară din 1866 la *Venere şi Madonă*, cu care debutează în „Convorbiri literare”, la 1870, şi care marchează un salt poetic substanţial, realizat în nici patru ani, deloc liniştiţi pentru demersul existenţial al tânărului Eminescu.

După anexarea Bucovinei, în 1775, Imperiului Austriac, generalul Spleny[12], întâiul guvernator militar al provinciei, propune înfiinţarea la Cernăuţi a unei şcoli gimnaziale cu limba de predare germană, se-nţelege, dar vor trece două decenii pentru ca dezideratul să se împlinească, înfiinţându-se Landgymnasium, în 1808[13], iar peste alte patru decenii, în fe-

---

[10] Gheorghe Adamescu, *Mihai Eminescu (1850-1889)*, în: *Istoria literaturii române...*, ediţia a VI-a, Bucureşti, Tipografia „Jockey Club” Ion C. Văcărescu, 1924, p. 501.

[11] D. Murăraşu, *M. Eminescu*, în: *Istoria literaturii române*, ediţia a IV-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1946, p. 224.

[12] Generalul Gabriel von Spleny, guvernator militar al Bucovinei între 1775-1778.

[13] „În prima zi de şcoală, la 16 decembrie 1808, clasa întâia, *infima*, avea doar 24 de elevi, din care 8 erau de limbă germană, 10 români, 3 polonezi, un ucrainian, un armean şi un şcolar de naţionalitate neprecizată, ceea ce ar putea fi vorba de un evreu. Limba de expunere a materiilor şcolare era germana în primele patru clase inferioare, anume «gramaticale», iar în clasele superioare,

bruarie 1849, ca urmare a presiunii evenimentelor paşoptiste, să se aprobe şi fiinţarea aici a unei catedre de limba română, al cărui titular va fi Aron Pumnul. Învăţământul cernăuţean a cunoscut, cu toate acestea, o dezvoltare apreciabilă în timp şi dacă vom lua de bune – nu avem motive a ne îndoi – informaţiile pe care le dă K.E. Franzos într-o broşură[14] scrisă cu ocazia *jubileului* centenar al acestei anexări (în 1876), la data respectivă, Gimnaziul din Cernăuţi avea „un număr de elevi care depăşeşte pe cel al universităţilor mijlocii; acest număr oscilează între 600 şi 700, chiar peste. Acelaşi lucru e întru totul valabil pentru şcoala superioară reală din Cernăuţi, care în 1875 a avut în primul ei an şcolar 150 de elevi"[15].

Când căminarul Gheroghe Eminovici îşi aducea copiii să înveţe carte la Cernăuţi, învăţământul de aici avea de-acum o bună organizare şi se bucura de un binemeritat prestigiu în toată zona. De altfel, oraşul era considerat ca fiind unul predominant cultural, având un farmec al său prin tocmai coabitarea armonioasă a elementelor vieţii orientale cu cele occidentale, vizibile de la portul şi graiul oamenilor, la atmos-

---

dintr-a cincea până la a şaptea sau «clasele de umanitate», ultimele două fiind înfiinţate abia în 1848, profesorii predau toate obiectele în limba latină. Doar religia creştin-ortodoxă sau, în terminologia oficială, «greco-orientală» o ascultau şcolarii de naţionalitate română în limba română". Vezi Ion Filipciuc, *Lăcrimioarele învăţăceilor*... şi *Eminescu*, întregite cu facsimila broşurii din 1866, Biblioteca Mioriţa, Câmpulung Bucovina, 2001, p. 29.

[14] Karl Emil Franzos, *Aus Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien der Bukovina, Sudrussland und Rumänien*, 1876. În foileton, textul fusese publicat în „Neue Freie Presse" din Viena, între 1874-1875, iar „Telegraful român" din Sibiu îi acordase atenţie. De altfel, în *Siebenburgische – Deutsche Tagblat*, cartea lui K.E. Franzos este recenzată în numerele: 806, 811 şi 812 din 22 august, respectiv 25 şi 30 august 1876.

[15] Karl Emil Franzos, *O sărbătoare culturală*, în: M. Eminescu şi K.E. Franzos, *Icoane din Bucovina*, texte alese şi comentate de Ion Filipciuc, traducere din limba germană de Aristarc Cucu, Biblioteca Mioriţa, Câmpulung Bucovina, 2003, p. 87. Tot aici se menţionează că după un secol de la alipirea Bucovinei la Imperiul Austriac, populaţia provinciei era formată din 221 726 români, 202 700 ruteni, 95 091 germani, 9238 unguri, 3260 lipoveni, 1087 slovaci, 10 307 „locuitori de foarte diferite naţionalităţi, din care ţiganii şi polonezii erau reprezentaţi cu numărul cel mai mare, câte 2000 de suflete, în timp ce turcii reprezentau 17 suflete, cea mai redusă fracţiune a populaţiei" (p. 88).

fera citadină, la arhitectura şi comerţul său. Un oraş care „împăca atât de bine rusticitatea Moldovei-de-Sus – cum se exprimă G. Călinescu – cu aparenţa de civilizaţie occidentală a Austriei meridionale”[16]. Acest *pitoresc* este evidenţiat şi de K.E. Franzos în cartea sa, cu pronunţat iz evocator: „oricine priveşte nepăsător acest oraş şi învaţă să-l cunoască îşi va aduce aminte cu bucurie de el. Numai că, bine înţeles, trebuie să cunoşti condiţiile Orientului. Pentru prima impresie pe care ţi-o produce Cernăuţul, hotărâtor e dacă anterior ţi-a fost dat să vezi un alt oraş al răsăritului şi dacă l-ai adulmecat sau nu. În cazul din urmă, un vienez va face uşor observaţia subţire că aici nu se găseşte întregul confort al Occidentului. În fapt, în Greabenul din Viena casele sunt mult mai înalte şi mai chipeşe decât în piaţa rotundă din Cernăuţi. Dar, cine străbate fără grabă împrejurimile pentru a ajunge aici, cine a văzut Stanislau sau Iaşi, Moghilev sau Bistriţa, va păşi plăcut uimit în această oază a culturii. El revede încă o dată un oraş şi nu o grămadă încâlcită de case şi colibe, el vede străzi şi nu spaţii desfăşurate în zigzaguri, pe care se depozitează murdăria caselor din jur; el vede frumoase case locuite, pe el îl salută câte o splendidă construcţie nouă, vede străzi şi pieţe pavate, iar străzile sunt luminate noaptea şi măturate ziua. Şi, în primul rând… se poate hoinări iarăşi pe străzi fără să trebuiască să-ţi ţii batista la nas […] Cernăuţii ocupă cu cartierele sale suprafaţa unei leghe pătrate. Oraşul ce se zbate atât de vioi şi sigur de viitor succes acoperă abia a douăsprezecea parte din această suprafaţă. Restul e grădină, sat, pământ arabil. Cui străbate cu piciorul acest oraş îi trec prin faţa ochilor imagini atât de ciudat diferite, atât de peste măsură de variat colorate imagini încât se tot întreabă uimit dacă se plimbă în unul şi acelaşi oraş. Răsărit şi apus, miazănoapte şi miazăzi şi toate gradele de cultură se află reunite aici”[17]. Şi, pentru că în acest oraş şi-a petrecut copilăria Eminescu, pe parcursul a aproape şapte ani, să mai adăugăm acestui tablou datorat amintirilor lui K.E.

---

[16] G. Călinescu, *Şcolar la Cernăuţi (1858-1863)*, în: *Opere*, 11, *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 52.

[17] K.E. Franzos, *op. cit*., p. 94-95.

Franzos, el însuşi elev în acea perioadă la Cernăuţi, încă o imagine surprinsă de ochiul, de peste veac, al lui G. Călinescu: „Liniştea câmpenească a împrejurimilor, verdea şi mirositoarea umbră din Volksgarten, marile porţi de zid cu grădini îndărăt şi uliţele largi, ca un drum de ţară în care un copac răsărea deodată împingeau satul până către inimile târgului. Peste această patriarhalitate se aşează un burg de provincie austriacă, însă prin liniile, gravurile vremii ne păstrează înfăţişarea Cernăuţilor de altădată. Iată imensul, dreptunghiularul Ringplatz, aşa de neted fleştit. Nimic gotic nicăieri. Austria trăia din arta italiană settecentescă, prefăcută pentru înţelegerea şi nevoile ei. Imensele, monumentalele masivuri geometrice de zidărie se prefac în Austria în cazărmi fumurii şi triste închisori. Ceva din îmbătrânita clasicitate a Lombardiei se vede şi în arhitectura cazematei cu turn din această piaţă şi a caselor celorlalte, afară doar de vreun coperiş de ţiglă ce cade mai repede”[18].

În această *oază*, oarecum paşnică, îşi află refugiul unul dintre animatorii de frunte ai revoluţiei de la 1848 din Transilvania, Aron Pumnul. Profesor la Seminarul Teologic din Blaj, bucurându-se de o mare preţuire şi popularitate în rândul tineretului, este autorul unei *proclamaţii* pe care studenţii, ce urmau a pleca în vacanţa de Paşti (cu începere la 8 aprilie 1848), trebuiau a o duce şi a o răspândi în toate satele, pentru convocarea poporului la marea adunare din Dumineca Tomii (30 aprilie), premergătoare celei din 3/15 mai 1848, adunare la care a fost ales un Comitet Permanent menit a reprezenta şi a căuta impunerea drepturilor românilor în provincie. Guvernatorul Teleky dispune însă dizolvarea Consiliului şi punerea sub urmărire a unora dintre membrii lui, consideraţi a fi cei mai periculoşi. Între aceştia şi Aron Pumnul. Singura scăpare din faţa unei atari ameninţări a fost pribegia. Pe la Braşov, el trece în Ţara Românească, unde Nicolae Bălcescu îl numeşte *comisar cu propaganda* pentru judeţul Râmnicu Sărat dar, odată cu intervenţia armatelor rusă şi otomană pe teritoriul ţării, este nevoit din nou să se ascundă şi împreună cu alţi

---

[18] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 53.

tribuni (George Bariţ, Andrei Şaguna, Ioan Lazăr, Florian Porcius ş.a.) se orientează spre Bucovina. Pe drum, urmărit de agenţi unguri, lipsit de hrană, îmbrăcăminte şi mijloace de transport, se îmbolnăveşte grav, fiind aproape de a-şi pierde viaţa. Ajuns în capitala Bucovinei, pe la începutul lui octombrie 1848, este recunoscut de către G. Sion[19] (care îl întâlnise în timpul evenimentelor revoluţionare de la Blaj): „un om îmbrăcat în zdrenţe, negru la faţă, pletos, murdar, cu opinci în picioare şi cu o pălărie mare mocănească pe cap”[20]. Secretarul revistei „Bucovina”, Iraclie Porumbescu (tatăl viitorului compozitor Ciprian Porumbescu), văzându-l şi el cu „o figură ofilită“, înţelege că refugiatul avea neapărată nevoie de protecţie reală, aşa că îl prezintă familiei Hurmuzachi[21], unde

---

[19] Gheorghe Sion (1822-1892), poet, dramaturg, memorialist, traducător, de origine din Bucovina (Mamomiţa, Cernăuţi), participant la evenimentele din 1848, ajunge să fie primit, pentru meritele sale literare, în Academia Română (1868); autor al celebrei poezii *Limba românească* („Mult e dulce şi frumoasă / Limba ce-o vorbim” etc.).

[20] I.G. Sbiera, *Aron Pumnul. Voci asupra vieţii şi însămnătăţii lui*..., Editura Societăţii, Cernăuţi, 1889, p. 83, citat de Ilie Rad, în *Aron Pumnul (1818-1866)*, Fundaţia Culturală Română, Cluj-Napoca, 2002, p. 109.

[21] Familia Hurmuzachi are atestări documentare ca fiind una de viţă veche boierească din Moldova, deţinând moşii atât aici cât şi în Bucovina. După alipirea abuzivă a provinciei acesteia din urmă la Imperiul Austriac, Doxaki Hurmuzaki îşi stabileşte (în 1804) definitiv *reşedinţa* la Cernauca, lângă Cernăuţi. „De atunci numele Hurmuzăkeştilor e nedezlipit de ursita Bucovinei. Această familie a fost în capul culturii Bucovinei; acolo a luptat în zile bune ca şi în zile rele cu stăruinţă, cu devotament, cu iubire pentru păstrarea naţionalităţii române şi dezvoltarea individualităţii acestei ţărişoare…” (Dimitrie A. Sturdza). Vornicul Eudoxiu Hurmuzaki are patru fii (Alexandru, Gheorghe, Eudoxiu, Constantin) şi două fete, împreună constituind un nucleu în jurul căruia se organizează întreaga activitate de susţinere şi afirmare în epocă a culturii şi literaturii române din Bucovina. Eudoxiu (1812-1874) urmează studii de Drept în capitala Imperiului, remarcându-se în chip deosebit prin cunoştinţe aprofundate juridice şi istorice. Încă înainte de 1848 intră în *archivul cezaro-crăiesc*, consacrându-şi apoi, timp de trei decenii, principala activitate în adunarea de documente privitoare la istoria românilor (un prim volum din acest corpus îl va traduce M. Eminescu în 1878), luând parte la evenimentele revoluţiei paşoptiste. În 1850 Eudoxiu este însărcinat de către ministerul de justiţie cu elaborarea unui Lexicon românesc de terminologie juridică. Este ales în Dieta Bucovinei şi apoi ocupă un loc în Parlamentul vienez. Recunoscându-i-se meritele „pentru împărăţie şi ţară”, în februarie

Alecu, prevenit, aşteptându-l împreună cu câţiva intelectuali locali, îl îmbrăţişează cu căldură, zicându-i: „Poftim, domnule, şi primeşte de acum înainte casa mea ca pe a dumitale”[22]. Din primul moment, revoluţionarul ardelean şi-a asumat rolul unui autentic militant pentru deşteptarea şi întreţinerea sentimentelor naţionale româneşti în Bucovina, fiindu-i apreciată pentru asta nu doar capacitatea organizatorică, ci şi temeinica pregătire filosofică şi filologică, de care era, de fapt, atâta nevoie în educarea celor mai tinere generaţii de elevi de la şcolile cernăuţene. În acest sens este propulsat ca profesor suplinitor, în 22 februarie 1849, la Institutul filosofic din Cernăuţi, cel ce va deveni mai apoi Gimnaziul superior, pentru ca, în urma unui concurs oficial, să fie titularizat ca *profesor definitiv*, la 27 februarie 1850, pentru Catedra de limba şi literatura română, recent înfiinţată[23]. Prezenţa sa între tinerii liceeni a produs o

---

1873 este învestit cu titlul de Baron. Pentru istoria românilor, tezaurul documentar lăsat moştenire e de nepreţuit. Alexandru (1823-1871) a studiat şi el Dreptul la Viena. Întors pe plaiurile natale, face parte din redacţia gazetei „Bucovina”. A condus, din 1862, data înfiinţării, *Reuniunea română de leptură* din Cernăuţi, pe care, în 1865, o reorganizează, înfiinţându-se astfel *Societatea pentru Cultura şi Literatura Română din Bucovina*. Întreţine relaţii culturale şi politice cu românii din Moldova, Muntenia şi Transilvania, publicaţia sa pledând activ pentru ideea unităţii românilor din toate provinciile. Pentru poziţia sa a fost arestat şi închis de regimul imperial austriac. A fost deputat în Dieta Bucovinei şi mai apoi în Camera de la Viena. A fost membru al Societăţii Academice Române. Fratele său mai mare, Gheorghe (1817-1882), studiază, de asemenea, Dreptul în capitala Austriei. Participă activ la mişcările revoluţionare de la 1848. Este directorul publicaţiei româneşti „Bucovina” (4 oct. 1848 – 20 sept. 1850), în care se pledează pentru drepturile democratice, culturale şi politice ale românilor din Imperiul Austriac. Din iniţiativa lui se înfiinţează la Cernăuţi o Catedră de limba şi literatura română. Este şi el deputat în Dieta Bucovinei, fiind primul preşedinte, fondator, al *Societăţii pentru Cultura şi Literatura Română din Bucovina* (1865), funcţie pe care o va deţine până la sfârşitul vieţii. A fost redactor al „Foii Societăţii…”, pe care a răspândit-o în toate provinciile româneşti. A pledat în paginile acesteia în favoarea valorificării folclorului românesc, în general şi din Bucovina în special, pe care îl numea „sufletul naţiunii”.

[22] Idem, p. 111.

[23] Conform D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, în: M. Eminescu, *Opere*, I, *Poezii* (1), ediţie critică de D. Murăraşu, prefaţă de Eugen Simion, Editura Grai şi suflet – Cultura Naţională, Bucureşti, 1995, p. 268.

impresie deosebită. „Chiar de la prima sa apariţie pe catedră – scrie I.G. Sbiera –, Aron Pumnul a fermecat inimile auzitorilor săi”[24]. La 11/23 ianuarie 1865, la adunarea de constituire a Societăţii Pentru Literatura şi Cultura Românească din Bucovina, Gheorghe Hurmuzachi propune alegerea unor „membri onorari”, dintre persoanele ce nu sunt originare din Bucovina dar care au o înaltă conştiinţă naţională, persoane cu „înaltă simţire socială şi fruntaşi ai culturii şi literaturii”. Între aceştia Aron Pumnul, alături de Andrei Şaguna, Andrei Mocioni, Vincenţiu Babeş, Al. Şterca Şuluţiu, Gh. Bariţiu, T. Cipariu, V. Alecsandri, D. Bolinitinenu ş.a. În caracterizarea ce i-o face, Gheroghe Hurmuzachi spune: „Într-adevăr, suferinţele cele mai simţitoare nu au putut abate pe mult meritatul bărbat de a-şi închina profundul său spirit, întinsele cunoştinţe şi toată dragostea şi înduioşarea inimii – chemării şi studiilor sale. Avântul şi înflorirea dulcii noastre limbe, în dreapta armonie cu naţionalitatea, este cultul căruia sacrifică cu o sârguinţă nepilduită, cu o perseverenţă de fier toate puterile sale; este idealul pe care neobosit îl urmăreşte cu sufletul său cel plin de un nobil entuziasm”[25].

Stabilit la Cernăuţi, Aron Pumnul îşi pune propria locuinţă în interesul naţional, găzduind într-una din încăperi o bibliotecă românească, interzisă de autorităţi ca bibliotecă publică, dar care funcţiona, sub îngrijirea câte unui elev, ca principală sursă de lectură şi informaţie pentru copiii români ai gimnaziului. Iată descrierea acestui cămin, aşa cum o face Mihai Prepeliţă: „Aron Pumnul, profesorul gimnaziului din Cernăuţi, avea două case proprii la periferia oraşului, nu departe de satul Roşca, străjuit din partea de nord de străvechiul pisc împădurit, cu ruinele unui turn de piatră şi purtând numele unui comandant de oşti roman – Caecina… Ţeţina…

Cum ajungeai la portiţa de lemn a profesorului Pumnul, lângă un stejar rămuros, sub care era o fântână, cele două case te întâmpinau în prag. Cea din mâna dreaptă, aşezată pe o temelie din piatră, cu acoperământul de draniţă, în patru ape,

[24] *Ibidem*.
[25] „Foaia Societăţii”, 11/23 ianuarie 1865, p. 18.

cu un foişor în centru, din faţă şi cu gang împrejur, cu o scară de piatră şi balustradă de fier forjat, îi servea stăpânului pentru munca lui zilnică asupra cărţilor şi pentru odihna trupului său slăbit înainte de vreme, iar căsoaia din stânga – din două aripi, unite la un loc, într-un unghi drept, scufundată puţin în pământ, – era rezervată de obicei pentru tinerii învăţăcei săraci, pe care îi ţinea în gazdă. Tot aici se afla şi o mică bibliotecă a gimnaziştilor români, care trecea în ochii lumii şi mai ales ai direcţiei de la gimnaziu de proprietate personală a profesorului, căci regulamentul şcolar austriac de pe atunci nu prevedea ca elevii să ţină biblioteci particulare…”[26]

Înscris la K. K. Ober-Gymnasium, în toamna anului 1860 – „Şcoala era o lungă cutie cu etaj, un fel de ospiciu mohorât, formând un istm de zidărie plană, neornamentată. În imensitatea unui scuar, ale cărui limbi de verdeaţă se întindeau până lângă înaltul porton al clădirii. Turnul lui Rinplatz stăpânea fundalul perspectivei”[27] – urmându-şi fraţii (Şerban, Nicolae şi Ilie), cunoscuţi aici ca un fel de *clan* al Eminovicilor („Şi acesta e tot un Eminovici!”, ar fi exclamat directorul Ştefan Wolff, când l-a văzut pe căminarul Gheorghe Eminovici păşind în cancelarie însoţit de micul Mihai), mai întâi a locuit la birjarul Ţirţec, apoi la profesorul de limba franceză Victor Blanchin şi, în fine, după întreruperi şcolare, în toamna lui 1865, tatăl său hotărî că era cel mai nimerit, şi în interesul elevului, să-l aşeze *în gazdă* la profesorul Aron Pumnul, mai veche şi apropiată cunoştinţă, care îi şi oferea lui Mihai *funcţia* de bibliotecar. Soluţia acestui *cvartir* nu era însă deloc întâmplătoare, dacă vrem să observăm comportamentul foarte independent al băiatului de nici 16 ani. Cu matematica nu se prea împăcase, nici cu disciplina prea cazonă din şcoală, dar se ilustrase în mod strălucit la orele de istorie când profesorul Ernst Rudolf Neubauer, impresionat de cunoştinţele lui în materie de mitologie, îl solicita adesea pentru a relata, el

---

[26] Mihai Prepeliţă, *Ucenic la Eminescu. Tânguiosul glas de clopot... (Eminescu – Bucovina). Evocare documentară (1858-1869)*, Editura Vasile Cârlova, Bucureşti, 1997, p. 21-22 (text datând, în manuscris, din 1982).

[27] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 54.

însuşi, colegilor, faptele strălucite ale marilor eroi legendari şi mitologici. Se făcuse, aşadar, cunoscut pentru întinsele sale lecturi în afara celor prevăzute în programa de învăţământ. Apoi, pasiunea exaltată pentru teatru, stârnită de turneul trupei Fanny-Tardini, care îl evidenţiase admirativ în faţa prietenilor, fiind capabil a reproduce, din memorie, replici întregi din spectacolele văzute. Şi, deloc de neglijat faptul că întotdeauna când profesorului Aron Pumnul, mult prea slăbit fizic, în urma bolii ce-l măcina fără milă, i se făcea rău în incinta gimnaziului, el era cel ce-i oferea braţul sprijinitor, conducându-l până acasă[28]. Sunt acestea, şi altele încă, desigur, semne relevante că *privatistul* Mihai Eminoviciu putea comunica, într-o anume intimitate[29] de preocupări, cu marele spirit umanist care era, de fapt, profesorul ardelean aflat într-un soi de exil pe plaiurile, primitoare, ale Bucovinei. Această preocupare pentru literatura şi istoria neamului, dar şi pentru marea cultură universală, nu-i va fi scăpat bunului său dascăl, ci din contra, care nu doar că ştiuse dar şi simţise nevoia să şi-l apropie. Iată motivele pentru care Mihai fusese ales în acel an, dintre *studenţi*, şi chemat a locui chiar în *sediul* bibliotecii,

---

[28] „Profesorul Pumnul venea foarte neregulat în clasă, pentru că era mai mult bolnav, dar când venea era o sărbătoare pentru noi, căci mult îl iubeam cu toţii pe acest bărbat bun care ne instruia cu atâta tragere de inimă, cu atâta iubire părintească şi cu atâta linişte şi răbdare. Noi elevii nu l-am văzut niciodată râzând. Avea veşnic o înfăţişare melancolică şi dureroasă. Îl respectam cu toţii şi adesea, când din cauza durerilor ce-i frământau trupul, era silit să părăsească clasa, mulţi din noi îl petreceam până la trăsură şi-l ajutam să urce în ea, iar Eminescu pe care Pumnul îl iubea foarte mult, îl petrecea până acasă". Teodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, Bucureşti, 1914. Reprodus şi în: *Amintiri despre Eminescu*, antologie şi ediţie îngrijită de Ion Popescu, Editura Junimea, Iaşi, 1971, p. 156.

[29] Să reţinem ca argument în acest sens şi *detaliul* oferit de acelaşi Ştefanelli: „Pe acea vreme noi elevii din liceu nu aveam o gramatică românească tipărită, ci învăţam după dictatul profesorilor. Eminescu însă căpătase scriptele de la Pumnul şi-şi prescrisese astfel gramatica. Colegii lui Eminescu împrumutau deci adese manuscriptul său…", sau, în acelaşi text: „Aron Pumnul îl trata cu deosebită bunăvoinţă şi-l lua ades la sine". Teodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, Bucureşti, 1914. Reprodus şi în: *Ei l-au văzut pe Eminescu*, antologie, ediţie, note, bibliografie de Cristina Crăciun şi Victor Crăciun, studiu introductiv şi cronologie de Victor Crăciun, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 80.

adică sub acelaşi acoperământ cu autorul *Lepturariului*. Biblioteca era alcătuită din „câteva dulapuri cu autori români, broşuri, foi răzleţe, calendare, oarecare opuri de istorie naţională şi, printre ele, *Letopiseţele* editate de Kogălniceanu, în sfârşit, din câte cărţi româneşti putuse aduna atunci un profesor din cumpărături şi daruri”, fiind „un mic focar de cultivare a graiului literar”[30]. Se afla, în sfârşit, Mihai la locul potrivit. Citea pe nerăsuflate, încât i se dusese vestea că era singurul elev cernăuţean care parcursese toate volumele bibliotecii. Ţinea ordine desăvârşită în rafturi, încât ştia orice carte unde se afla. „Acum locuia el la Pumnul şi îngrijea de bibliotecă – îşi aminteşte Ştefanelli. Aici trebuie să se fi simţit el în elementul său, căci rânduise biblioteca şi ştia unde se află orice carte. Nu mai trebuia, ca mai înainte, să scotoceşti tot dulapul, pân' ce dai de cartea ce-ţi trebuia. Eminescu se ducea drept la dânsa şi o scotea dintre celelalte cărţi, dându-ţi-o cu un fel de satisfacţie şi dovedind astfel că cunoaşte fiecare tom din această colecţiune”[31].

Locuind, aşadar, în aceeaşi casă cu Aron Pumnul, fiindu-i, mai mult decât alţii, poate mai îndreptăţit ar fi să spunem că între *studenţi* era singurul *confident*, cu siguranţă Eminescu îl va fi ascultat adesea pe profesor vorbindu-i pe teme istorice, literare, poate chiar politice, evocându-i atmosfera intelectuală şi revoluţionară a Blajului, *desluşindu-i* personalităţile epocii, literare şi culturale mai ales, dar împărtăşindu-i şi nostalgia după meleagurile de baştină, din ţinutul Făgăraşului, pe care i le va fi descris, de ce nu?, ca într-o confesiune sieşi despre trecuţii ani ai propriei tinereţi. În această atmosferă, Mihai îşi va fi descoperit vocaţia, căutând el însuşi a compune versuri, imitându-i mai întâi pe cei aflaţi în *Lepturariu*[32], scriind în maniera celor pe care îi citise şi îi

---

[30] G. Călinescu, *op. cit*., p. 75.

[31] Teodor V. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, cu o ilustraţie şi facsimile, ediţia a IV-a, în: Teodor V. Ştefanelli, Radu I. Sbiera, Samoil I. Isopescu, *Amintiri despre Eminescu. Profesori şi colegi bucovineni ai lui Eminescu*, ediţie îngrijită, prefeţe, microbiografii, note, bibliografie şi postfaţă de Pavel Ţugui. Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1996, p. 77.

[32] În *Lepturariu rumânesc de-n scriptori români*..., Tom. I., Viena, 1862, figurau texte de C.D. Aricescu, Gh. Asachi, A. Pann, A. Donici, V. Alecsandri,

ştia pe de rost (Alecsandri, Bolintineanu ş.a.), îndeletnicire despre care colegii (şi nu numai) nu erau deloc străini. Ei ştiau că Mihai *compune* versuri – Ştefanelli nu e surprins să-l afle pe colegul său scriind versuri închinate lui Pumnul, la moartea acestuia, comunicându-ne doar că tânărului poet nu-i făcuse plăcere să-l surprindă în plin proces de elaborare; de altfel, în final i-a citit poezia, arătându-şi nesatisfacţia faţă de neîmplinirea unui vers, pe care ulterior l-a şi corectat; când comentând cu prietenii spectacolele vizionate, din repertoriul trupei Fanny-Tardini, îi anunţă pe aceştia că începuse şi el să scrie o piesă, nici unul dintre cei prezenţi nu pune la îndoială că Mihai ar putea face acest lucru şi nici nu se miră („Intrase o boală între noi – se confesează Ştefanelli – a repeta cântece şi fraze din teatru, a «face» poezii şi a scrie chiar piese de teatru, pe care ni le arătam pe întrecute unul altuia […] Şi Eminescu ne spunea că scrie poezii şi că a început şi o piesă de teatru, dar nu ne-a arătat nici poezii, nici piesă”[33]), cine ştie, textul poate va fi şi fost scris dar ulterior rătăcit.

În gimnaziu e probat, aşadar, că existau elevi care scriau, despre care se ştia că scriu – români ca şi germani –, altfel nu se poate explica hotărârea cuiva de a edita, de pe o zi pe alta, o broşură votivă, închinată lui Aron Pumnul, la moartea acestuia, *comandată* elevilor cernăuţeni. Se miza deci pe capacitatea creativă, poetică, a unora dintre elevii care şi răspund solicitării, figurând în sumarul plachetei: M. Eminoviciu, Şt. Ştefureac, I. Ieremievici, E. Franzos, B. Erlich. De altfel, G. Călinescu este ferm în convingerea că bibliotecarul Eminovici „citea pe nerăsuflate, mai mult pentru sine decât pentru examene şi… făcea poezii”[34]. Aceste poezii trebuie să-i fi fost cunoscute lui Aron Pumnul care îi va fi fost sfătuitor şi care îl va fi şi îndemnat să-şi trimită creaţiile unei publicaţii româ-

I. Heliade-Rădulescu, G.H. Grandea, Paul Vasici, Mihai Porfiriu, Iustin Popescu ş.a.m.d. până la Tom. IV, 1865, unde se afau texte literare de Andrei Mureşanu, Dimitrie Gusti, Al. Pelimon, V. Alecsandri, G. Tăutul, C. Aricescu, G. Sion, At. Marienescu, Ion Puşcariu, G.R. Melidon, I. Văcărescu, B.P. Mumuleanu, G. Creţianu ş.a.

[33] Teodor V. Ştefanelli, *op. cit.*, ed. Pavel Ţugui, p. 77.

[34] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 75.

neşti de dincolo de munţi, la „Familia" lui Vulcan, la Pesta. Altfel poetul ar fi putut debuta în paginile vreuneia din gazetele bucovinene, care găzduiau producţii poetice, sau şi-ar fi putut trimite stihurile la vreo altă publicaţie din Moldova sau din Bucureşti. Să luăm seama că Perpessicius, în ediţia Eminescu, *Opere alese*, de la EPL, din 1964, comentează datările astfel: *De-aş avea...* În caietul din 1870 „Eminescu o subdatează tot «sept. 1865»"; „…1865, data compunerii…". *O călărire în zori* apare în „Familia" din 15/27 mai 1866, după invitaţia de a colabora, din 15/27 martie 1866; „e trimisă tot din Cernăuţi". *Din străinătate* „este o poezie nostalgică, scrisă la Cernăuţi; „poezia e gândită şi elaborată la Cernăuţi" în 1865; în favoarea acestei datări se pronunţă şi Leca Morariu şi G. Bogdan-Duică. *La Bucovina* nu figurează în nici un manuscris dar a apărut în „Familia" din 14/26 aug. 1866, trimisă din Blaj, dar e posibil să nu fi fost scrisă acolo. *Speranţa* şi *Misterele nopţii* sunt trimise tot de la Blaj şi apar în sept. şi respectiv oct. 1866, de asemenea în „Familia". Cu alte cuvinte, poezia *De-aş avea...* aparţine aceleiaşi perioade de creaţie cu elegia votivă închinată lui Pumnul, dimpreună cu *Din străinătate* şi *O călărire în zori* şi, fără îndoială, cu altele care nu se cunosc, poetul nepăstrându-le din cine ştie ce motive. Se poate deduce astfel, fără nici un risc de a greşi, că în seri de taină, bibliotecarul şi mentorul său zăboveau în discuţii pe texte poetice scrise de primul[35]. Iar faptul în sine are o deosebită importanţă pentru poetul adolescent din moment ce, imediat după moartea profesorului său, declară tran-

---

[35] Faptul a fost intuit şi de către alţii, vorbind despre aceasta mai mult sau mai puţin tranşant. Gheorghe Tomozei, bunăoară, în biografia romanţată ce i-o consacră lui M.Eminescu, *Miradoniz. Copilăria şi tinereţea lui Eminescu* (1970), epicizează explicit pe această temă:

„– Ştii ce m-am gândit, Eminovici? Dacă nu l-ai mai avea pe tatăl tău, căminarul, căruia îi doresc încă mulţi ani de viaţă, aş fi vrut să-mi fii tu odrasla pe care şi eu şi Aristiţa ne-am dorit-o… Să nu uiţi asta, Eminovici.

– Nu, domn' profesor.

– Ai mai scris oareşcari versuri?

– Da.

– Şi când ai să te hotărăşti să mi le-arăţi? Ori ţi-e frică de judecata mea?

– Am să vi le arăt… Mai târziu."

şant că prezenţa sa nu mai are nici un rost la Cernăuţi, fără îndoială nu pentru că nu şi-ar fi putut continua şcolarizarea, ci pentru că nu mai avea de la cine învăţa, cu cine se sfătui în materie de creaţie literară („Mai mult n-am ce face în Cernăuţi. Pumnul nu mai este, a murit…”[36]). E drept că un exeget de talia lui D. Popovici îl consideră pe Ernst Rudolf Neubauer, poet el însuşi, care preda pe lângă istorie, estetica şi literatura germană, un posibil îndrumător, căci vedea în adolescentul nonconformist şi „altceva decât un vagabond de mare clasă”, în timp ce Aron Pumnul se dovedea un exaltat patriot capabil a insufla asemenea sentimente şi elevului său, dar nu se dovedea, din punct de vedere estetic, în măsură „să deschidă drumuri noi unui spirit însetat cum era Eminescu”[37].

Résumé

L'événement triste de la disparition de l'un des combattants éminents pour la cause de la culture nationale, comme était considéré à l'époque Aron Pumnul, a fait d'élève Mihai Eminoviciu un poète précoce. Peu, très peu de grands écrivains du monde, en tenant compte en particulier des romantiques, ont fait leurs débuts dans la littérature en élégiaque panégyrique, laissant la littérature avec la même rêverie nostalgique sur la mort comme Mihai Eminescu. De la poésie *La mormântul lui Aron Pumnul* (1866) et jusqu'à *Mai am un singur dor* (1883), créé dans la dernière année de ses pleines facultés créatrices, l'œuvre poétique du poète roumain est fixée dans ses lignes dominantes sur les coordonnées philosophiques de méditation sur la mort.

---

[36] Aglae Drogli, „Era foarte drept, blând, bun şi milos”, în: *Ei l-au văzut pe Eminescu*, *ed. cit*., p. 76.

[37] D. Popovici, *Poezia lui Eminescu*, în: *Studii literare*, V, ediţie îngrijită şi note de I. Em. Petrescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 36, 39.

Personajul Eminescu

Loredana CUZMICI
(loricuzmici@gmail.com)

Ultimul capitol din viaţa unui mare scriitor este acela în care devine personaj şi subiect, fie în mitologia culturii, fie în literatură sau pictură, pentru că posteritatea caută şi pe această cale să reconstituie, în fond, mirajul unei personalităţi care fascinează. Pe Eminescu îl regăsim ca personaj de romane, de pildă, în trilogia lui Cezar Petrescu, alcătuită din *Luceafărul*, *Nirvana*, *Carmen Saeculare*, în trilogia neterminată a lui Lovinescu, din care au apărut doar *Mite* şi *Bălăuca*, sau ca personaj secundar în *Caragiale în vremea lui*, piesa lui Camil Petrescu. De asemenea, îl întâlnim ca protagonist în filme de lung metraj, precum *Un bulgăre de humă* al lui Nicolae Mărgineanu sau *Luceafărul* lui Emil Loteanu, opere cinematografice deloc de ignorat. Mai mult, rămâne un important personaj de mitologie, în ultimele două decenii destul de înfierată – temă principală în *Iluziile literaturii române* semnate de Eugen Negrici (cu exagerările de rigoare), anterior într-un număr faimos al *Dilemei* – al cărui portret îşi modifică liniile şi culoarea de la un cititor la altul. La rândul său, Eminescu transforma în „subiect" liric autori pe care îi venera, în texte ca *La Heliade* sau *Epigonii*, şi probabil că nu există o mai potrivită „lectură" făcută de scriitori între ei decât această ficţionalizare, o întâlnire imaginară a două formule creatoare care legitimează uriaşul proces al intertextualităţii.

Astfel de cărţi reprezintă şi o pledoarie indirectă pentru „întoarcerea autorului", de vreme ce între biografie şi operă nu există spaţii insurmontabile, deşi nici în capcana identităţii, destul de naivă, nu este cazul să cădem; texte precum *De la*

Berlin la Postdam sau *Atât de fragedă* se pretează la o analiză şi extrinsecă, la o contextualizare care nu ştirbeşte în nici un fel receptarea estetică, dimpotrivă, o îmbogăţeşte.

Cele două romane lovinesciene au fost destul de mult timp ignorate în perioada postbelică, mai ales pentru că ar fi avut la data apariţiei un mare succes de librărie, iar accesibilitatea pentru publicul larg ar fi însemnat, fără dubii, eşec estetic, literatură de consum. Cu toate acestea, paginile nu sunt nici panegiric, nici biografie romanţată, care mizează mai degrabă pe senzaţional. Cu o educaţie clasică solidă, Lovinescu putea fi ispitit de exemple celebre precum cele ale lui Plutarh, Tacit sau Suetoniu, care transformă istoria într-o scriere de altă natură şi, într-o măsură considerabilă, metamorfozează vieţi exemplare în ficţiune.

Un titlu celebru al lui Ibrăileanu – *Mizeria criticii literare* – poate fi invocat, poate mai mult ca oricând, în cazul receptării romanelor lui E. Lovinescu, pentru că, în vulgata academică (de cele mai multe ori copleşitoare şi chiar mai longevivă în comparaţie cu studiile temeinice şi netendenţioase), acestea sunt văzute drept biografii romanţate lipsite în mare măsură de calităţi literare, domnii critici – şi ai vremii şi din posteritate – considerând, probabil, că beletristica unui confrate – şi ce confrate! – ori stă sub semnul capodoperei, ori nu există. Victime ale unor verdicte, romanele lui Lovinescu s-au retras pe rafturile umbrite ale literaturii române, prin care mai umblă, câteodată, cititorii nemulţumiţi de cultura de-a gata. Ce li s-a reproşat de către iluştri precum Cioculescu, Vladimir Streinu, Călinescu? Iată de pildă: că nu stau sub semnul unei specii bine definite precum biografia critică sau monografia critică (indeterminarea generică fiind un mare păcat…), că există excese metaforice şi enervează graba narativă, că ar face parte din „detestabilul gen al vieţii romanţate”, rezumând – că nu corespund şabloanelor critice ori, ca să îndulcim cu un eufemism, că nu corespund orizontului de aşteptare al criticii vremii. Un reproş rizibil din perspectiva actualităţii este că limbajul personajului Eminescu este contaminat de limbajul lui Lovinescu (mai exact, eroarea impurităţii limbajului romantic, la care se adaugă şi anacronismele). Ipostaza unui

Eminescu teoretician al mutaţiei valorilor estetice îi facilitează lui Călinescu emisia specifică de ironii. Ni se pare o obiecţie de dragul obiecţiei, pentru că mutaţia valorilor estetice, numită astfel sau altfel, este o realitate pe care o spune deseori Eminescu însuşi, culminând, desigur cu celebrul „Toate-s praf…”.

Principalul păcat al interpretărilor eronate rămâne „orizontul în care sunt receptate în anii ’30 romanele lovinesciene – cel al convenţiei de verosimilitate” (Tudurachi, 20, p. 28). Când lectura textelor se face firesc, şi nu cu aşteptări-prejudecăţi (adică paginile lovinesciene sunt citite ca operă de ficţiune, şi nu ca operă critică sau reconstituire biografică), încep să apară şi laudele, însă destul de precaute, intimidate de rezervele exprimate cu aplomb de către predecesori iluştri.

Să redevenim cititori, pe urmele îndemnului celebru al aceluiaşi Ibrăileanu, şi să vedem ce anume din *Mite* şi *Bălăuca* ar mai putea totuşi interesa pe cititorul sceptic din prea multă specializare al zilelor noastre.

Două romane despre creaţie

Lovinescu pare să-şi contrazică propriile explicaţii referitoare la ciclul eminescian, pentru că nu psihologia erotică prevalează, ci psihologia creatoare, camuflată în povestea de dragoste. Şi nu avem de-a face cu romane psihologice, în accepţiunea teoretizată de critic, ci cu romane despre creaţie, paragrafele poietice fiind bine sudate în text. Aspectul e subliniat într-o recentă şi curajoasă interpretare a celor două opere, volumul *Cuvintele care ucid* aparţinându-i Ligiei Tudurachi, din care aflăm că protagoniştii reali din aceste universuri epice sunt cuvintele, limbajul cu forţa lui fatală de a institui realităţi, inclusiv sufleteşti. Ne amintim de reflecţii ale lui Lovinescu însuşi, anume că literatura complică existenţa şi o mistifică într-o mare măsură, reflecţii presărate într-o formă sau alta pe destule pagini autobiografice. *Litera ucide*, conştientiza marele critic, pe urmele apostolului Pavel, aşa că nu e deloc de mirare teza cercetătoarei clujene cum că personajele devin marionete purtate de cuvinte.

Călinescu îşi începea capitolul despre Lovinescu din *Istorie*... invocând atitudinea atipică a acestuia din urmă, şi anume faptul că nu s-a ocupat de clasici (lăsăm deoparte viziunile diferite asupra istoriei literaturii, pe care cel dintâi o citeşte şi comentează „de la origini până în prezent", cu un elan de exhaustivitate mai greu de întâlnit, pe când Lovinescu aşază cuminte atributul „contemporane" în titlul său). Lovinescu va prefera să se ocupe şi altfel de clasici, şi nu doar de Eminescu, făcând o lectură beletristică. Caragiale şi Creangă apar şi ei în romanele sale, iar proiecţiile fictive au destule atribute care corespund *autorului abstract*, cel care, în fond, îl interesează pe cititor şi care e alcătuit nu din carne şi oase, ci din cuvinte. În plus, cu sau fără intenţie, fiecare mare scriitor devine, chiar din timpul vieţii, o creaţie a propriilor cuvinte, construindu-se încet şi sigur ca personaj, fie al unor legende circulând nestingherite şi neintimidate de adevărul biografic, fie chiar al unor opere. Ce poate fi mai fascinant, în fond, pentru destinul unui scriitor decât să ajungă el însuşi fiinţă de hârtie, *ad litteram*, să capete o altfel de viaţă, cu siguranţă superioară celei certificate cu naştere şi deces? Asistăm prin lectura unor astfel de opere la o întâlnire a marilor spirite care nu avea cum să fie un eşec estetic.

Pe Lovinescu îl interesează eul fictiv sau eul profund, depistabil în eul auctorial, cel ce se poate desprinde din lectura operelor, şi nu eul empiric, deşi valorifică în mare secvenţe biografice înregistrate în mai multe surse. Limbajul clasicilor din cele două romane este o pastişă reuşită după limbajul operelor. Tocmai în aceste portrete ale autorilor abstracţi sau impliciţi Eminescu, Caragiale, Creangă se află forţa estetică a romanelor, adăugând nuanţe care separă viziunea comună şi clişeizată de privirea unui cititor specializat şi pasionat. De pildă, unele fragmente de monolog interior sau cele de stil indirect liber par glose critice la satirele eminesciene sau chiar traduceri în proză ale acestora: „Incapacitatea de reacţiune provenea din convingerea metafizică a lipsei de sens a oricărei sforţări susţinute. Mare sau mic, preţuit sau dispreţuit, spilcuit sau dezmăţat, primenit sau nu, la ce bun? Distincţiile sunt iluzorii, satisfacţiile mărunte".

Lovinescu se regăsea cu prisosinţă în formule de felul „viaţa lui pulverizată din lipsa voinţii”, pentru că multe rânduri ale romanelor descriu în varii expresii un asemenea abis, probându-se pactul identităţii în lectură.

Acţiunea ca atare din cele două opere nu surprinde cu nimic cititorul. Nu aflăm noutăţi, ca într-o biografie romanţată, deci, încă o dată, nu aici se află miza romanelor lui Lovinescu[1], ci într-o viziune lirică asupra existenţei transformate în literatură, a biografiei transformate în bibliografie, pe care criticul modernismului interbelic o împărtăşeşte explicit. *Cea mai bună lume cu putinţă* rămâne cea imaginară, căreia i se poate adăuga, într-o mai mică măsură, lumea imaginată. De aici, frecvenţa momentelor când Eminescu se retrage sub propria frunte, de aceea materia epică este redusă la câteva secvenţe de salon şi câteva întâlniri pe stradă sau în case, la dialoguri şi monologuri interioare. Farmecul textului nu se regăseşte la nivelul „creaţiei de oameni şi de viaţă”, nu e nici vreo oglindă purtată de-a lungul drumurilor afective ale lui Eminescu, ci un fel de poem în proză pe două voci, a lui Mite şi a lui Eminescu, a Bălăucăi şi a lui Eminescu, fragmentat de replicile acide, sănătoase ale lui Caragiale, ale lui Creangă şi ale doctorului Kremnitz. Putem vedea în aceste scrieri, aşa cum Lovinescu însuşi a dorit-o, nişte comentarii lirice extinse la opera poetului, nu doar la viaţa lui.

Din *poetica imaginară a lui Eminescu* se pot desprinde fragmente foarte credibile, de altfel, cărora li s-a reproşat că ar fi prea moderne, de parcă Eminescu însuşi nu s-ar fi dovedit un modern(ist) prin reflecţiile şi prin opera sa:

> „Nu ştiu ce e arta, dar simt de unde începe. Arta unui scriitor nu stă în ceea ce scrie, ci în ceea ce nu scrie; nu stă în ceea ce lasă, ci în ceea ce şterge. Artistul îşi creează o limbă nouă, un nou mod de expresie; arta nu e inspiraţie, ci o realizare tehnică; a scrie zece pagini şi a lăsa zece rânduri este semnul indiscutabil al prezenţii unei conştiinţi: arta începe de aici.”

---

[1] S-a tot subliniat, de altfel, că o neşansă a romanului *Mite* a fost să apară la un an după *Viaţa lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, de parcă Lovinescu ar fi dorit să rivalizeze cu predecesorul său întru reconstrucţie biografică.

Necesitatea suferinţei şi a efortului de-a lungul unui drum artistic şi, implicit, spiritual, este, la rândul ei, subliniată – „din satisfacţie nu ies poezii, ci copii” –, iar greutatea scrisului, experienţă pe care, de asemenea, o împarte cu Lovinescu, şi inspiraţia ca păcăleală sunt mărturisite de suficiente ori. Multe din replicile poetului pot fi percepute ca fragmente de prelegeri populare, în spirit junimist, pe tema raportului autor-operă. Psihologia erotică minimală, anatomia sentimentelor devin pretexte pentru anatomia personalităţii creatoare, îndrăgostită de dragoste, o realitate mai degrabă fictivă, construită din reprezentări verbale, nu de o fiinţă în carne şi oase.

În dialogul cu Mite, personajul Eminescu se avântă în tirade contra regulilor clasice de tipul „unităţii de caracter”, atunci când „comentează” împreună *Dănilă Prepeleac* şi femeia emite o asemenea opinie. Denunţă rigidităţile de tipul „concepţiei unitare, imutabile” – „sufletul e un cristal primar şi ireductibil. Eroii sunt deci sublimi, scelerați, avari, făţarnici, hoţi, afemeiaţi, de la început, cu fiecare faţă a vieţii, fără discontinuitate” – şi-şi explică opţiunea verificabilă, de altfel, în proza sa: „Pe fundalul unei unităţi larg înţeleasă, trebuie să admitem discontinuitatea ca însuşi principiul de existenţă a sufletului omenesc”. Urmează rânduri autentice de poetică, din care se vede că stăruinţa poetului (şi a criticului-romancier) merge spre diminuarea distanţei dintre artificialul literaturii şi realitatea profundă, niciodată cunoscută până la capăt, mereu aproximată:

> „caracterul dominant este, prin urmare, o noţiune relativă, ce trebuie mânuită cu îndemânare; viaţa e mult mai variată şi mai complexă decât cum o reprezintă clasicismul. Preferinţele mele merg spre aiurea, spre multilateralitate, spre posibilitatea soluţiei de continuitate în orice moment, care deviază linia dreaptă, o frânge, sparge oglinda sufletului în cioburi greu de reconstituit; o astfel de literatură polivalentă e mai aproape de realitate decât clasicismul uniform, monoton şi egalizator, fie el greco-latin, dar mai ales francez, în care raţionalismul şi spiritul logic merg până la artificiu şi absurd…”

Nimic mai firesc în prelungirea unor astfel de consideraţii decât că „Frumuseţea este o noţiune relativă, determinată ade-

sea şi de motivări individuale”, teza relativismului estetic, în nici un caz aport original al lui Lovinescu altfel decât pe linia demonstraţiei. Consideraţiile despre „limba organică” a lui Creangă, despre sursele folclorice sau „obiceiul de a face vase noi din cioburi vechi” sunt, la rândul lor, desprinse dintr-o conştiinţă artistică autentică, empatizând cu marile spirite ale secolului al XIX-lea. Nu lipsesc nici fragmentele de psihologie a creaţiei pigmentate de ironia sănătoasă care echilibrează exagerările nihiliste: „psihologia e pe baze de fiziologie [...] pesimismul e cel mai adesea dispepsie [...]. Nu m-aş mira dacă s-ar descoperi într-o zi că lirismul e secreţia glandei tiroidale sau a capsulei suprarenale”.

Intrarea în scenă a poetului este amânată în prima poveste de dragoste: mai întâi asistăm, prin ochii lui Mite, personaj-reflector, la scenele de pe maidan – jocul copiilor, jaful sfârşit cu omor (răutatea gratuită, amintind de secvenţe din *Grand Hôtel Victoria Română*) –, apoi aflăm despre lecţiile de limbă română pe care aceasta le ia de la Eminescu. Felul în care îi explică „profesorul” cuvintele neînţelese din limba română îi prilejuieşte naratorului, influenţat de entuziasmul eroinei, fraze lirice remarcate pe bună dreptate, în mai toate studiile:

> „Lua cuvântul ca pe o floare; o desfăcea apoi de toate învelişurile de mătase pentru a-i arăta geneza; din felul cum umbla cu el, cuvântul începea să împrăştie aroma sunetelor, a veacurilor, căci, pornit dintr-un punct îndepărtat al timpului, minuscul, el spărgea epocile, se încărca de sensuri, pentru a se rotunji pe buzele poetului ca un fruct copt şi savuros...”

În primul roman, acţiunea se petrece în 1879, când Eminescu se îndrepta spre 30 de ani. Liniile de portret exterior sunt cele cunoscute: privirea plecată, *mic de stat*, hainele vechi, mişcările greoaie, glasul tărăgănat, mizeria locuinţei etc.[2]. De asemenea, nimic inedit în secvenţele plimbărilor prin istorie sau pe străzi, în ipostaza poetului ruşinat că nu şi-a

---

[2] „Prin amânări succesive şi complicaţii scrupuloase de studii anexe, reuşise, în sfârşit, să înlăture toate posibilităţile unei cariere”, notează altundeva naratorul empatic.

făcut doctoratul sau umilit de nevoi şi rostind apăsat o înjurătură preferată, „neamul nevoii!”, ci întregul material converge spre o reconstituire autentică a unui portret spiritual dirijat de limbaj şi de imaginarul construit de acesta. E de remarcat şi cum apare în replicile lui Mite[3]: cel mai potrivit diagnostic pe care i-l ghiceşte pragmatica nemţoaică – „Ai vrea să fii întotdeauna ceea ce nu eşti!” – aminteşte replica Adelei din romanul lui Ibrăileanu – „Mata vrei totdeauna ceea ce nu vrei”; în fond, e denunţată o stare de inadaptare împărtăşită de Lovinescu însuşi. Ilina Gregori invoca onirobiografia, pe lângă parabiografie, ca definitorie pentru personalitatea eminesciană, pe urmele onirologiei schopenhaueriene. Referirea din roman la autodenumirea „omul din lună” indică tocmai acest temperament refugiat considerabil în alt spaţiu existenţial, „viaţa dublă”, ca să ne folosim de un alt titlu beletristic al criticului. Iată, de pildă, o elipsă din dialogul cu Mite:

> „Deşi-i cunoştea puterea de subită absenţă spirituală, de refulare, de periegeză pe mări îndepărtate întipărită pe faţa ca o mască, ea se uită la dânsul îngrijorată; ştia că în acel moment, în mijlocul oricâtor persoane, el nu-şi lăsa pe pământ decât leşul iar mintea îi colinda pe alte tărâmuri, departe, prin funduri de oceane, după coralii iluzorii […]. Şi, într-adevăr, el rămase aşa, scufundat, câteva minute lungi, până ce, apoi, ca un scafandru încărcat de preţioasa povară a capturii sale, se întoarse spre dânsa”.

Fragmentul devine o augmentare a celebrei *cufundări în stele şi în nori şi-n ceruri nalte* şi e urmat de suficiente variaţiuni centrate în jurul metaforei „ocheanului întors”:

> „El se uită poate la dânsa, dar, cu siguranţă, n-o vedea; ochii i se răsfrânseră înăuntru ca ochii statuilor antice […] poetul se izolase din nou de lume printr-o zonă de foc”; „ochii i se răsfrânseră înăuntru ca ochii statuielor antice”.

Poeme precum *Îmbătrânit e sufletul din mine…* îşi au un ecou în formula „tânărul uşor îmbătrânit” sau „tânărul îmbătrânit din faşă”, verificându-se, încă o dată, puntea dintre opere.

---

[3] Sursa multor secvenţe este, de altfel, scrierea lui Mite Kremnitz despre Eminescu.

Altundeva, naratorul îi construieşte protagonistului un portret din contradicţii romantice – „inegal în atitudini, când absent, sau mai ales absent, dar şi înflăcărat şi pasionat uneori” –, corespunzând portretului esenţializat făcut de Caragiale în panegiricul invadat de exclamaţii *În Nirvana*, unde dramaturgul dezvoltă retoric antiteze devenite ulterior clişeu: „ciudată amestecătură! – fericită pentru artist, nenorocită pentru om!”; „un temperament de o excesivă neegalitate”; „în capul lui cel mai bolnav, cea mai luminoasă inteligenţă”, chiar şi moartea beneficiind de tratamentul contrariilor: „pentru dânsul prea târziu, prea devreme pentru noi”.

Contextul şi scriitorii săi

Toate personajele secundare din romane apar nu cu intenţia vreunei evocări a epocii literare, ci pentru a lumina din unghiuri diferite imaginea protagonistului, sau, în cuvintele iscusite ale lui Iulian Costache, pentru a-i *negocia imaginea*, de unde frecvenţa stilului indirect liber, ceilalţi devenind purtători de cuvânt ai naratorului. Scenele panoramice, fresca socială sunt reduse la câteva secvenţe menite să contureze vag o atmosferă (crâşmele, călătoriile cu trenul, şedinţele la Junimea etc.). Desigur, eventuala frustrare a vreunui cititor dornic de informaţie suplimentară este efectul unei aşteptări care creditează prea puţin surpriza, ca să nu spun insolitarea.

La început, întâlnim şi câteva crochiuri imagologice reuşite, prilejuite de naţionalitatea familiei Kremnitz: despre Berlin aflăm că avea „străzi atât de lustruite încât unei cătane din Moldova i se păruseră pavate cu oglinzi şi cu câte o scuipătoare la fiecare colţ: «ca să nu spurce uliţa rumânul prost, că de nemţi, nici vorbă de una ca aiasta»”; la antipod – „o ţară unde se vorbeşte mult şi se uită tot atât de repede”, o ţară în care un vânzător de cireşe este ucis pe stradă cu o bâtă pentru a fi prădat. Apoi, comparaţii concrete:

> „Venise în ţara improvizaţiei; totul se poate amâna; «dacă nu e azi, e mâine», întâlnirile se dau «după-amiază» – fără indicaţie de ceas sau minut, la voia întâmplării, pe măsura eternităţii, faţă de care micile despărţiri ale timpu-

> lui sunt de prisos. Nici chiar el n-o înţelegea şi nu-şi putuse stăpâni râsul când aflase că-şi însemna în ziarul ei ora sculării şi a culcării, temperatura şi presiunea atmosferică; nu pricepea că pentru fixarea fizionomiei zilei e necesară determinarea mai întâi a cadrelor ei; evenimentele sufleteşti ţâşnesc şi se modelează din condiţii materiale… Orient, da, Orient; nu era nimic de schimbat într-o ţară unde a amâna un lucru înseamnă a-l rezolva."

Printre primele secvenţe din *Bălăuca*, regăsim şi întârzierea exagerată a lui Eminescu la întâlnirea cu prietenii din Viena, întârziere care-i atrage porecla de „Nu-mi pasă!", iată-l, aşadar, un balcanic contaminat cronic de relativitatea lucrurilor, dar şi, în alt context, de data aceasta din *Mite*, conştient de tarele etnice pe care le împărtăşeşte fatalmente:

> „– Noroc că mi-am scris articolul pe azi; altminteri mai atacam o dată pe roşii, după datina rumânului de a învinovăţi guvernul, chiar când nu plouă."

Ficţiunile lui Lovinescu interesează şi pe linia conturării mai multor tipuri de scriitori. Maiorescu şi P.P. Carp se regăsesc episodic şi în liniile cunoscute în primul roman, la fel şi alţi junimişti, surprinşi în ipostaze recognoscibile. Mite însăşi face parte din breaslă, iar naratorul notează în primul capitol: „Era scriitoare şi proceda ca toţi scriitorii; se amesteca fără voie în tot ce vedea şi auzea; se avânta într-o erupţie verbală determinată de prezenţa unui ascultător închipuit". Şi, pentru a proba încă o dată teza *cuvintelor care ucid:* „ajunsese să transforme dramele vieţii în exerciţii de limbă".

Caragiale, „om de mare imaginaţie cheltuită în vorbe, ce se trudea totuşi atât cu scrisul", este personajul care asigură şi o dimensiune ironic-umoristică a textului. Cu formulele sale persiflante, o numeşte pe Mite „nemţoicuţa", oripilându-l pe Eminescu, altă dată îl consiliază prieteneşte să nu devină „guşat sentimental", subliniind, nu tocmai în glumă, că altundeva se află rostul vieţii lor: „Doi scriitori mari are ţara asta: tu şi cu mine". Acelaşi Caragiale intuieşte cu precizie natura lăuntrică a poetului:

> „[…] lucra în el o forţă inconştientă, care-l scotea din logica momentului şi-l făcea să se conducă după norme

> proprii şi imprevizibile. Caragiale pretindea că avea într-însul un deşteptător, pus brusc în mişcare printr-un resort nevăzut; în mijlocul discuţiilor generale se trezea în el deodată un cântec unic.”

Cele mai spumoase pagini se regăsesc în capitolul al VIII-lea, în care e prezent acest protagonist atât de fidel spiritului operelor sale – sancţionând nu doar pretenţiile academice maiorescianeciene[4], ci şi ridicolul slăbiciunilor şi sentimentelor umane. „În amor, domnule, toate femeile sunt la fel: ce mi-i Mite, ce mi-i Miţa!” e o replică ce constituie un veritabil manifest antiromantic, rostit împotriva bolnăviciosului şi hipersensibilului „atât de fragedă”. Antimelodramatismul din replicile tăioase ale lui Caragiale, care se recomandă drept doctor de suflete şi specialist în „spitalul amorului”, folosind apelativul „geanabet” fără excepţie, este o extensie cât se poate de reuşită a discursului autorului *Nopţii furtunoase* şi critica de întâmpinare nu a ocolit această reuşită, în ciuda carenţelor de alt ordin:

> „Bărbatul să fie bărbat; să ştie ce vrea şi să meargă de-a dreptul la ţintă; nu cu scări de mătase, cu versuri leşinate, cu suspine şi oftări, cu ochi daţi peste cap, cu serenade pe la geamuri şi cu toată mizeria sentimentală cu care ne faceţi neamul de ocară. Ştefan cel Mare se iubea cu toate muierile din Ţara de Sus şi din Ţara de Jos, iar Vlad Ţepeş, de te-ar prinde îngheţat pe maidan, te-ar trage în ţeapă, ca să dea o pildă tuturor stârpiturilor sentimentale care ne-au umplut literatura de văicăreli.”

La rândul lui, Caragiale e „citit” de Eminescu, intimidat de faptul că pentru dramaturg „dragostea în ordinea ei ideală era o absurditate şi o degenerare a energiei bărbăteşti”.

Regăsim şi interpretări ale operelor lui Creangă, „izvor nesecat de discuţii”, mai ales în „lecţiile” predate tinerei nemţoaice interesate de cultura română şi un portret în *Bălăuca*, la

---

[4] „– Da ce, sunt Maiorescu sau Simion Stîlpnicul, să stau înfipt pe o coloană toată viaţa şi să prefer să mor acolo de ruşinea de a nu mă scoborî jos?” sau, altundeva: „– Ştii că-mi place domnia-sa domnul Titus Maiorescu, vir academicus, rector magnificus… şi nu mai ştiu ce… Ascultă-mă pe mine, ăsta e un iezuit cu un ochi la slănină şi altul la făină. Vrea să împace şi capra şi varza. Oftează cu noi şi se înfundă în toate fotoliile oficiale ale statului… Universitate… Academie… Parlament… ministere.”

fel de reuşit ca al lui Caragiale. Poate cea mai nimerită formulă de portretizare rămâne aceea conform căreia povestitorul era „smerit faţă de sufletul altuia”. Ca şi în cazul celorlalţi doi autori, limbajul personajului este un melanj din opere şi iată, de exemplu, cum îi explică Tincăi nevoile bahice: „Aşa-i dat: dacă-i copil să se joace şi dacă-i cal să tragă, dacă-i popă să citească, iar dacă e scriitor – şi să ştii tu, femeie, că la adicătelea şi noi suntem o brumă de scriitori – să… bea”.

Reproşuri justificate

Încercăm să nu cădem în capcana admiraţiei necondiţionate şi recunoaştem că, din anumite puncte de vedere, cele două texte lovinesciene mai şi suferă de viruşi periculoşi, care se manifestă, din fericire, pe spaţii aflate în carantină estetică. Dialogurile sunt cam abrupte, nelegate în unele capitole unde naraţiunea sucombă în schimburi de replici precipitate, în scene de manifestare a sentimentelor, paroxistice şi, de aceea, telegrafiate – rezultând un colaj retoric pe tema amorului, declaraţii patetice dar nu inautentice. Nu-i ies lui Lovinescu prea bine nici capitolele de realism social, precum secvenţa din tren, menită să ilustreze caractere – sunt mai degrabă eboşe, care se revendică de la un imaginar stereotipic. Unele structuri – clişee penibile astăzi – încă nu-şi epuizaseră forţele în perioada interbelică – de pildă, mărturisirea poetului că-şi doreşte absolutul sau când, deodată, naratorul renunţă la stilul indirect liber şi erupe direct în consideraţii critice cu privire la opera Veronicăi, creată la „biroul de lemn de trandafir” (vs „masa cea de brad”) – reproşul a fost subliniat de critici.

De asemenea, nu poate fi ocolit aspectul dubios melodramatic al unor secvenţe – plânsul lui Eminescu, lacrima lui Caragiale sau a lui Creangă, dar, cu riscul de a ne repeta, aceste erori nu ştirbesc textele decât parţial şi din anumite puncte de vedere. În fond, analiza pe care o face Lovinescu prozei eminesciene, insistând nu pe ilizibilitate, cum era moda, ci pe reuşitele incontestabile ale acesteia, devine o metodă validă şi în interpretarea romanelor lovinesciene.

Totul sfârşeşte într-o carte. Elogiul discret al imaginaţiei

Nuvela lui Mite, naraţiune în naraţiune, poeziile Veronicăi, dar mai ales textele lui Eminescu, ale lui Caragiale sau Creangă pot fi considerate adevăratele subiecte ale acestor scrieri. Cele două femei sunt atrase, înainte de a-l cunoaşte efectiv pe Eminescu, de poeziile acestuia. Mite chiar suferă o uşoară decepţie atunci când îl întâlneşte pentru prima oară, pentru că nu corespunde portretului pe care şi-l construise din lectura poeziilor. Când povestea lor de dragoste capătă concreteţe, vorbesc despre marile cupluri de îndrăgostiţi din literatură, râvnind, inconştient, să li se alăture. Fiinţele imaginare le concurează pe cele vii şi chiar câştigă – titlul Ligiei Tudurachi, *Cuvintele care ucid*, nu trebuie, astfel, citit doar în cheie biblică sau dramatică, fatală. Finalul celei de-a doua părţi ni-l prezintă pe poet întorcându-se la Bucureşti, în tren, însoţit de o Veronica imaginară, superioară celei reale care accepta vizitele nocturne ale ofiţerilor, deci închipuirii i se verifică, încă o dată, forţa.

Amintindu-şi povestea cu Mite, după ce aceasta îl îndeamnă să plece la Iaşi, la Veronica, Eminescu va conchide că „iubirea femeii devenise literatură”, ideea bovarismului ca boală culturală nu neapărat nocivă infiltrându-se încă o dată. Iată, de pildă, într-un context anterior din *Mite*, cum îi descrie opţiunea pentru o altfel de reprezentare a existenţei: „Numai oamenii simpli trăiesc în realităţi şi nu înţeleg decât ce pipăie şi nu se bucură decât prin simţuri, ca şi cum deasupra lor n-ar exista imaginaţia, fantezia şi toate rezonanţele interioare cu zvonuri multiplicate de gesturi miraculoase”. În scena finală din *Mite*, când Eminescu îi comunică lui Caragiale intenţia de a se întoarce la Iaşi, cel din urmă evidenţiază aceeaşi confuzie dusă până la substituţie: „Nu-ţi ajunge proza cucoanei de la Bucureşti; te duci acum după poezia cucoanei de la Iaşi?”

Gabriela Omăt vorbea despre „ficţiunea ca viaţă” din beletristica şi memoriile lovinesciene – formula poate fi transferată şi asupra personajelor sale cu biografie şi bibliografie celebre. „Deficitul de vitalitate” invocat în cazul mentorului „Sburătorului” se poate lesne identifica la personajul

Eminescu, autocaracterizările în acest sens regăsindu-se în multe dintre monologuri, extinse aparteuri despre neputinţa de a trăi ca ceilalţi. De asemenea, autorul şi protagonistul său împart „fondul liric de adâncime” ori „otrava suavă” a spiritului moldav. Estetismul lovinescian se traduce şi prin calofilie, astfel că o sumedenie de fraze devin citabile: „a trăi o viaţă imaginară ca şi cum ar fi fost aieve”. Ca şi în ulteriorul *Moartea la Tomis*, jurnalul închipuit al lui Ovidiu scris de Marin Mincu, se poate observa un transfer de personalitate de la Eminescu la Lovinescu şi invers, interesant ca metamorfoză imaginară, ca melanj al literaturii cu realitatea, ca dialog vizionar, mai ales dacă adăugăm informaţiile din *Memorii* legate de „prezenţa imaterială a lui Eminescu” resimţită de rafinatul său cititor.

Crezul clasicist al lui Lovinescu – „Arta şi nu viaţa durează” – se verifică şi prin faptul că autorul abstract supravieţuieşte şi, desigur, personajele; astfel, viaţa se mută între coperte. Lovinescu, în ipostaza de cititor şi autor concret, împarte cu autorul abstract din opera eminesciană aceeaşi viziune asupra creaţiei, avem, cu alte cuvinte, o ilustrare a identităţii în lectură. Şi chiar putem ghici din *figura spiritului creator* eminescian că i-ar fi plăcut mai mult condiţia de personaj decât aceea de statuie obligatorie prin toate colţurile ţării ori aceea, şi mai penibilă, de chip visător, imaterial, de pe bancnote.

Bibliografie

Ediţia consultată

Lovinescu, Eugen, *Mite. Bălăuca*, Editura Junimea, Iaşi, 1980

Bibliografie secundară

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1986

Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008

Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura ART, 2008

Lovinescu, Eugen, *Memorii. Aqua forte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1998

Tudurachi, Ligia, *Cuvintele care ucid: memorie literară în romanele lui E. Lovinescu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010

Abstract

Lovinescu's novels about Eminescu, *Mite* and *Bălăuca*, were mostly a victim of misreading in the interbelic context. The modernist writer from the next century had no intention to recreate the poet's biography, but his spiritual figure, the abstract author from the various texts. The main conflict of these stories is not erotical or social, as the titles might suggest, but the one between words and reality, between imagination and life, a conflict that is never solved and feeds the creative force. Thus, Lovinescu develops epically the modernist battle between code and referent, which have certain roots in the romantic antithetical representations of the world. Eminescu's portrait is embodied by suggestions coming not only from biographical writings, but also from his fiction, be it poetry or prose, resulting a character with emphasis on his imaginary life. In spite of some mistakes in combining dialogues and narration, the two novels prove aesthetic and cultural value by building up a character who shares both Eminescu and Lovinescu's views upon art and world.

Strigoii de Mihai Eminescu. O posibilă întâlnire cu prima iubire

Leonida MANIU
(maniucalinlucian@yahoo.com)

Poemul *Strigoii* de Mihai Eminescu rămâne, în ciuda sau poate chiar din cauza consideraţiilor care s-au făcut în jurul lui, învăluit într-o aură stranie. Faptul poate fi explicat nu atât prin amestecul de elemente provenind din literaturi, mitologii, credinţe şi superstiţii diferite, cât mai cu seamă prin năvalnicul sentiment de iubire care, prin energia lui mistuitoare, desfiinţează hotarele dintre viaţă şi moarte. Lucrarea este, prin urmare, celebrarea unei iubiri nesăţioase şi nefireşti, a unui prea plin de dorinţa care nu se potoleşte decât împlinindu-se. Drept urmare, nu în consideraţiile de ordin istoric, de cele legate de unele superstiţii populare sau de altă natură trebuie căutată justificarea poemului, ci aici, în clocotul sentimentului, căci nimic nu putea scoate mai bine în evidenţă puterea acestuia decât atribuindu-l celor plecaţi în lumea umbrelor.

Comentatorii lucrării au procedat nu o dată la o îndreptăţită apropiere a acesteia de „evenimente biografice precise”[1], sau, mai explicit, de „ceva subiectiv, în legătură cu viaţa intimă”[2] a poetului. Este vorba, în mod cert, de un eveniment trist din anii adolescenţei sale, pierderea unei fiinţe dragi, care i-a marcat definitiv viaţa şi opera. Într-o confesiune lirică, inspirată din această sfâşietoare durere, Eminescu însuşi măr-

[1] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1977, p. 187.

[2] M. Eminescu, *Opere*, II (Ediţie critică de D. Murăraşu), Bucureşti, Editura „Grai şi suflet – Cultura naţională”, 1995, p. 348.

turiseşte că „Al meu amor e astăzi în mormânt” (*Iubitei*), iar altădată, imaginându-şi întâlnirea cu iubita, el îi şopteşte înfiorat: „Că de mult te-am căutat” (*Basmul ce i l-aş spune ei*). *Fantasma* închipuită de fantezia călugărului, „partea cea mai bună, mai pură şi mai sfântă” a sufletului său, nu este decât „sufletu-unei moarte”, pe care Magul l-ar putea „reaprinde”, însă „nu aici”, ci în „lumea unde trăieşte mai departe” (*Povestea Magului călător în stele*). Pe scurt, *Mortua est!*, veritabil cutremur existenţial, rămâne expresia artistică genială a confruntării tânărului poet cu neantul. De aici înainte, umbra aruncată asupra existenţei de perspectiva morţii, cu consecinţe decisive în formarea unei concepţii de viaţă, va imprima lirei sale tonalităţi grave.

În timp însă, amintirea frumoasei copile şi sentimentele pentru ea s-au amplificat continuu şi, învăluite într-o aură de basm, au dobândit statut de *realitate:* „Căci moartea altuia – constată S. Paleologu-Matta – a însemnat pentru poetul român o experienţă câştigată în sensul unei mutaţii care face ca lumea să se deschidă unui suflu rece. În acest suflu rece, care e tragic, lucrurile pierd din conturul lor clar în favoarea unei esenţe invizibile”. Din aceste raţiuni, „marele poet – observă, cu temei, autoarea menţionată – zugrăveşte mereu aceeaşi dragoste… pentru o fiinţă care nu mai este”, „fata de la Ipoteşti, devenită figură mitică, ba Minerva, când Diana, când Dochia tânără, în preajma *ducilor* morţi pe câmpul de luptă. O regăsim mai ales în ipostaza lunii – această primă moartă în univers – trecând prin aer cu braţele încrucişate, cu o privire blândă”[3]. Afirmaţia poate dobândi un suport ştiinţific din perspectiva psihanalizei. După numeroase investigaţii ale zonelor obscure ale conştiinţei, Freud a ajuns la concluzia că experienţa de viaţă a copilului îşi pune amprenta pe inconştientul individual al viitorului adult. „Deşi forţe puternice – scrie acesta – au influenţat şi modelat facultatea de evocare a amintirilor din copilărie, şi probabil că tocmai aceste forţe, în general, fac atât de dificilă înţelegerea anilor noştri din copi-

---

[3] Svetlana Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1994, p. 28, 39 şi 31.

lărie”, totuşi, „avem toate motivele să admitem că toate aceste fapte uitate din viaţa copilului au exercitat o influenţă determinantă asupra dezvoltării ulterioare a persoanei”[4]. Altminteri spus, Freud ne asigură, pe baza cercetărilor sale, că ecourile acestor ani vor persista de-a lungul întregii vieţi.

Impresia puternică pe care i-a produs-o moartea fetei cu „glas de porumb”, şi în care se concentra tot farmecul şi toată durerea copilăriei, avea să aprindă şi să nutrească dorinţa de a o revedea. Reîntoarcerea în paradisul pierdut al Ipoteştilor devenea imperioasă într-o perioadă de cumpănă a existenţei sale, moartea mamei din 1876 şi răcirea relaţiei cu Veronica Micle. Cu cât deznădejdea şi durerea sufletească sunt mai intense, cu atât tendinţa de a le înlocui, contrapunându-le momente mai fericite, acţionează mai hotărât. Dar dacă împlinirea marelui vis nu s-a înfăptuit aievea, acesta se va realiza, treptat, în creaţia artistică. Geneza poemului este, în această privinţă, edificatoare.

Într-o primă formă, poemul purta, în manuscris, titlul *Strigoiul.* Lângă sicriul Mariei, *regina dunăreană*, Arald, *stăpânul peste avari*, proferează insulte la adresa Dumnezeului creştin, vinovat, chipurile, de moartea logodnicei sale. Cu sufletul pustiit, el abjură credinţa la care tocmai trecuse şi, călare, în noapte, aleargă la bătrânul Mag din munţii străvechi spre a cere ajutorul zeilor păgâni. Desfăcându-şi cu greu picioarele din piatra cu care se confundau, Magul îl conduce într-un *dom* de marmură neagră din străfundurile muntelui, unde *tăcut* Arald se aşează pe un *jeţ* săpat în stâncă. Numaidecât, voci confuze, urlete, plânsete şi blesteme care se înteţesc îl fac pe rege să se înfioare, dar bătrânul, dobândind dimensiuni uriaşe, ridică în aer a *farmecelor vargă* şi îl invocă pe Zamolxe ca s-o readucă la viaţă pe Maria. Domul se cutremură, catapeteasma bisericii creştine e ruptă în două de un fulger, semn al neputinţei Dumnezeului ei, natura se dezlănţuie vijelios („ninsoare, fulger, gheaţă, vânt arzător de vară”),

---

[4] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene*, Bucureşti Editura Didactică şi Pedagogică, 1980, p. 441.

iar *fantasma* Mariei, întrupându-se din stihiile descătuşate, apare în faţa ochilor uimiţi ai regelui. Apoi, domul se reînchide, zgomotele se transformă într-un murmur suav, care lasă să se înţeleagă că cei doi nu se vor mai despărţi niciodată.

Ulterior, în procesul definitivării poemului, odată cu schimbarea titlului din *Strigoiul* în *Strigoii*, chipul reginei decedate s-a suprapus tot mai mult peste cel al fetei de la Ipoteşti, iar poetul, neconsolat de pierderea ei, s-a substituit, în aceeaşi măsură, lui Arald. De aceea, pentru a-şi împlini iubirea, acesta este capabil, precum Luceafărul, de orice sacrificiu: va deveni, nu ştim în mod lămurit cum, aidoma Mariei:

Arald! de nu mă-nşală privirea, tu eşti mort!

Aşadar, unirea *firescului* cu *nefirescul* nu poate avea loc decât prin pierderea esenţei celui dintâi termen, întrucât deplina contopire a acestora este posibilă numai în lumea în care *trăieşte fantasma* călugărului din *Povestea magului călător în stele*. Concomitent cu aceste schimbări de accent interioare, imprecaţiile la adresa divinităţii au dispărut, iar cadrul folcloric tradiţional (acea cavalcadă nocturnă a strigoilor ameninţată de cântecul din zori al cocoşilor) a devenit mai proeminent.

Personajele poemului, la fel cu cele din poezia de pretutindeni, nu sunt decât ipostaze ale atitudinii eului liric eminescian. Chemând „la viaţă potenţele lui adânci", poetul – scrie Tudor Vianu – le „pune masca pentru a fi mai el însuşi", iar diversitatea acestora este explicată prin faptul că, „de fiecare dată, eul se găseşte într-o altă atitudine, este altfel acordat şi are un cuprins pe măsura acestor cadre generale"[5]. Maria, creaţie a unei imaginaţii şi senzualităţi ardente, este iubita ideală, aflată în perfect acord cu întreg universul feminin eminescian. „Chemările erotice ale unei moarte, ce ar trebui să plutească departe, castă, în tristeţi de cenuşă" sună – constata G. Călinescu – „stânjenitor"[6]. Observaţia este profund nedreaptă, întrucât acestea amintesc mai curând de invitaţia la

[5] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 253 şi 251.

[6] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, (B.P.T) Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 40.

iubire a *mititicăi* din *Floare albastră* sau de impulsurile erotice ale Cezarei din nuvela ce-i poartă numele. Este, în cele mai multe cazuri, imaginea femeii dorite de poet, aceea care, în dragoste, are iniţiativa. În definitiv, aşa-zisa viaţă de dincolo nu poate fi reprezentată decât din perspectiva lumii de aici. Nu altminteri procedează Dante, în cântul V al *Infernului*, înfăţişând pasiunea Francescăi da Rimini pentru Paolo Malatesta.

Într-un fel sau altul, imaginea Mariei traversează întreaga lirică eminesciană. Citām, spre edificare, două strofe:

O dulce întrupare de-omăt. Pe pieptu-i salbă
De pietre scumpe… părul i-ajunge la călcâie,
Ochii căzuţi în capu-i şi buze viorie;
Cu mânele-i de ceară ea tâmpla şi-o mângâie –
Dar faţa ei frumoasă ca varul este albă.

(*Strigoii*)

Din valurile vremii, iubita mea, răsai
Cu braţele de marmur, cu părul lung, bălai –
Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!

(*Din valurile vremii*)

Reţinând din descrierea celor două figuri feminine atributele şi sintagmele care le singularizează şi le apropie totodată („o dulce întrupare de-omăt”, „părul i-ajunge la călcâie”, „ochii căzuţi în capu-i şi buza viorie”, „mânele-i de ceară”, „faţa ei frumoasă ca varul este albă” pe de o parte, şi „braţele de marmur”, „părul lung bălai”, „faţa străvezie ca faţa albei ceri”, pe de altă parte) şi întregindu-le cu altele, din mai multe poezii, dar utilizate cu aceeaşi funcţie, „îngere palid” (*Îngere palid…*), „faţa pală-n raze blonde” (*Venere şi Madonă*), „albă ca zăpada iernei” (*Noaptea*), „palidă zână (*Basmul ce i l-aş spune ei*), „cu mâni subţiri şi reci” (*Departe sunt de tine*), „minune cu ochi mari şi mână rece” (*Sonete*), „şi când răsai nainte-mi ca marmura de clară” (*Nu mă înţelegi*) etc., constatăm că *paloarea* înfăţişării şi senzaţia de *rece* pe care o emană corpul neînsufleţit al copilei din *Mortua est!* („lutul… alb şi rece”, „faţa cea pală”), au devenit, ulterior, semne distinctive ale frumuseţii feminine eminesciene. Este „aspectul cadave-

ric"[7], de care vorbea G. Călinescu, şi căruia, graţie psihanalizei, am putut să-i găsim o explicaţie.

Cât priveşte pe Arald, nu putem să nu recunoaştem în pornirile lui vijelioase („Pe Nistru tăbărâsem poporul tău să-mpil", „Să fumege nainte-mi oraşele-n ruine" etc.) una din ipostazele eului poetic al autorului. „Eminescu – scrie Alain Guillermou – se descrie aici pe el însuşi, aşa cum ar vrea să fie sau cum crede că este: plin de putere şi de voinţa de a trăi"[8]. O precizare se impune numaidecât: exegetul francez trebuia să sublinieze că aici nu este vorba de Eminescu-omul, căruia măririle lumeşti îi erau indiferente, ci de Eminescu-domn al imaginarului, capabil să mişte popoare de gânduri şi să năruie sau să clădească imperii fantastice. Pornirea devastatoare a regelui avarilor o regăsim intactă în alte numeroase poezii, sau lucrări în proză, din care nu amintim decât câteva. Amplificată la nivel cosmic, aceasta conferă celui care face legământul dimensiuni supraumane:

Şi de-ai muri, iubito – căci contra morţii n-are
Nici Dumnezeu putere, aş stinge cu un gând
Într-o grămadă naltă sistemele solare
Şi chipul tău de marmur l-aş pune-n ăst mormânt.
(*Codru şi salon*)

Un spirit identic, de sorginte titanică, traversează aproape întreaga operă eminesciană, manifestându-se în cele mai diverse forme şi contexte. Astfel, demonul îndrăgostit nu poate fi închipuit de iubita înger decât „mişcând poporul cu idei reci, îndrăzneţe" (*Înger şi demon*), iar ascensiunea unui *paria* din *Legenda cântăreţului* este consecinţa unor evenimente apropiate de cele înfăţişate în *Strigoii*. Acesta (*paria*) „răscoli popoare contra regilor şi legilor lor, răsturnă regii şi marii pământului şi în fruntea acelor popoare, unele de origini sânte, altele de origini obscure, el curgea (mergea) de-a lungul râurilor mari şi răsturna imperii şi şi le supunea şie".

Pe plan religios, corespondentul răsturnărilor istorice de amploare devine insubordonarea faţă de divinitate sau chiar

---

[7] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. III, p. 157.
[8] Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 194.

negarea ei. Sub acest aspect, fire invizibile leagă meditaţia tânărului din *Mortua est!* de revolta regelui avarilor din *Strigoii.* Neputinţa în faţa morţii se transformă, în ambele situaţii, în furie iconoclastă:

> La ce ?… Oare *totul* nu e nebunie?
> Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
> . . . .
> De e sens într-asta, e-ntors şi ateu,
> Pe palida-ţi frunte nu-i scris Dumnezeu.

iar în prima formă a *Strigoilor*, citim:

> De azi mai creadă dracul în Dumnezeu creştin…
> La zeii mei cei nordici de-acum mă reînchin
> Zei cavaleri ca mine… Al vostru e un hoţ!…

„O astfel de profesiune de credinţă – afirmă şi Alain Guillermou –, rostită la căpătâiul tinerei moarte, ne introduce în climatul din *Mortua est*…![9]”. De aici înainte, întrebarea care a torturat numeroase minţi iscoditoare ţâşneşte în modul cel mai firesc:

> Ş-apoi… cine ştie de este mai bine
> A fi sau a nu fi…

iar din celălalt poem, reproducem versurile cu un conţinut apropiat:

> . . . . şi fost-ar fi mai bine
> Ca niciodată-n viaţă să nu te văd pe tine…

Pe fondul unei amintiri dureroase şi stăruitoare din anii adolescenţei, eul artistic eminescian şi-a dăruit sieşi un moment de fericire iluzorie. Astfel, dacă în *Luceafărul*, astrul renunţă la iubire pentru a-şi împlini menirea călăuzitoare („Călăuzind singurătăţi / De mişcătoare valuri”), în *Strigoii*, Arald, prins în vârtejul unei patimi mistuitoare, sfidează atât legile celor vii cât şi ale celor morţi pentru a fi alături de iubita lui. Căci nu strigoiul (Maria) vine să-l caute ca să-i aducă prejudicii, aşa cum s-ar fi cuvenit să fie după tradiţia populară, ci el, prin iubirea lui, mai curând decât prin vraja Magului, îl face să se ridice din mormânt. În acest scop, poetul a imaginat

---

[9] *Idem*, p. 189.

un cadru mitico-magic pe măsura concepţiei. Este vorba de o aglomerare de evenimente care se desfăşoară la hotarul dintre istorie şi mit şi care, după intuiţia exactă a lui Maiorescu, conferă poemului „nu ştiu ce suflare măreaţă”[10]: o istorie şi o mitologie confuză, năvălirea avarilor ca urmare a răzbunării lui Odin pe cuceritorii romani ai Daciei, slujitori ai Dumnezeului creştin, dar şi ai lui Zamolxe – ne referim la bătrânul Mag, în jurul căruia se rotesc corbii zeului scandinav, Odin –, texte şi „îndreptări” creştine alături de practici magice, dar mai ales străvechea superstiţie privitoare la strigoi, toate aceste componente disparate colaborează şi se întrepătrund formând, graţie imaginaţiei, o mitologie *sui generis*, prin centrul căreia trece maiestuos o nouă divinitate, iubita din tinereţe a poetului, cu chipul Mariei:

Prin vânt, prin neguri vine – şi nourii s-aştern,
Fug fulgerele-n lături, lăsând-o ca să treacă
Şi luna înnegreşte şi ceru-ncet se pleacă
Şi apele cu spaimă fug în pământ şi seacă –
Părea că-n somn un înger ar trece prin infern.

Versurile compun în esenţă un grandios tablou de apocalipsă al cărui prim plan nu mai este ocupat de îngerul răzbunării, ci de cel al iubirii. Contrastul violent între cadrul infernal şi figura somnambulică a unui înger îndrăgostit care-l străbate, dar care s-a întrupat tocmai din puterea dătătoare de viaţă a stihiilor care-l alcătuiesc şi care, acum, i se supun, produce puternice efecte estetice de o mare expresivitate. Nu mai puţin eficiente sunt şi celelalte contraste, care, prin complexitate, ca şi prin tensiunea internă care o întreţin, îi imprimă lucrării densitate şi adevăr artistic: năvăliri barbare – lume paşnică, religie creştină – religie păgână, credinţă – magie, neputinţa în faţa morţii – cutezanţa de a o învinge, infern al disperării – paradis şi bucurie a regăsirii etc.

În aceste condiţii, încercarea de a-l identifica pe Arald cu anumite personaje istorice[11], ca şi consideraţiile referitoare la

---

[10] Vezi, în acest sens, volumul II al ediţiei critice elaborate de D. Murăraşu, p. 347.

[11] G. Călinescu, *op. cit.*, II, p. 202.

strania contopire a unor mituri nordice cu cele dacice ori la bizara altoire a tuturor acestora pe trunchiul unei superstiţii populare etc., nu reprezintă nimic în câmpul artei. Din punct de vedere estetic, importanţa rezidă în coerenţa întregului, a modului în care aceste elemente eterogene se completează pentru a da viaţă avântului sau chiar impetuozităţii sentimentului. În acest sens, imaginile reflectă şi susţin energia acestuia: „cercarea" unui „vad", cu spada, „în valurile Volgăi", invazia, peste Nistru, a „mii (de) roiuri vorbitoare" în regatul „reginei dunărene", „zborul" lui Arald „pe calul cel negru" spre sălaşul „preotului păgân", descătuşarea stihiilor prin vraja rostită de Mag şi cutremurul „bisericii creştine", „ruperea" în două a pietrei de pe mormântul celei moarte, apariţia şi înaintarea ei triumfătoare prin încrâncenarea urgiei din „dom", goana ca o „săgeată" a călăreţului Arald de-a lungul câmpiei pentru a se întâlni cu Maria, „vijelia" cu care aleargă prin noapte caii „înspumaţi" ai îndrăgostiţilor strigoi şi, în fine, manifestările pătimaşe de iubire în contrast cu aspectele lugubre ale cadrului.

La temperatura acestor trăiri, credinţa în „superstiţia înfiorătoare a strigoilor"[12] păleşte, întrucât eroii nu sunt decât două fiinţe vii şi îndrăgostite care se caută şi se regăsesc mereu. Nu este nici o deosebire între felul în care Arald şi Maria

. . . . s-alătură călări,
Şi unul înspre altul se pleacă-n desmierdări –

şi situaţia similară a tinerei perechi din *Povestea teiului*:

Tot alături călăresc,
Nu au grija nimănuia,
Şi de dragi unul altuia
Ei din ochi se prăpădesc.

Poetul are o capacitate neobişnuită de a da viaţă unor personaje stigmatizate din tradiţia folclorică. Aşa cum procedase cu zmeul din *Fata în grădina de aur* şi cu Zburătorul din *Călin* (*File din poveste*), transformând pe unul în Luceafăr

---

[12] N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti. Partea întâi. Crearea formei* (*1867–1890*), Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 257.

(simbol al geniului), iar pe celălalt într-un adevărat Făt-Frumos, la fel face şi de data aceasta, umanizând figura malefică[13] a strigoiului. În acelaşi timp, nu este cu totul lipsit de semnificaţie faptul că în toate aceste poeme se află o poveste de dragoste al cărei potenţial liric dinamitează puternic contururile epice. Ca atare, efectul de distanţare, specific acestui gen, este în parte fals, întrucât permite sentimentului să se reverse mai năvalnic şi mai pur. Avem, în consecinţă, şi acum, o mărturie impresionantă a locului pe care iubirea l-a ocupat în viaţa şi opera lui Eminescu, dar şi o celebrare la fel de impresionantă a puterii eterne a acestui sentiment. Astfel, printr-o încălcare subversivă a tradiţiei, *Strigoii* a devenit o colosală alegorie a posibilităţii de a dobândi fericirea şi nemurirea prin iubire. În definitiv, privilegiul marilor întâlniri aparţine întotdeauna imaginarului.

Zusammenfassung

Mit dem Gedicht *„Die Gespenster”* (*Strigoii*) hat sich Eminescu ein Traum erfüllt. Der Tod seiner Geliebten, seit seiner ersten Jugend, die der Dichter niemals vergessen hat, hat in seiner Seele eine riesige Lücke hinterlassen. Um sie zu begegnen, wenn auch nur in seiner Einbildung, hat Eminescu dieses grosse Kunstwerk geschafft.

[13] „Morţii-strigoi – scrie Romulus Vulcănescu în *Mitologie română* (Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1985, p. 302) – îşi conservau fizionomia umană nedescompusă în mormânt. Ieşeau la miezul nopţii prin găuri sepulcrale făcute de ei şi se transformau în animale domestice sau sălbatice, vagabondau noaptea până la cântători. Ca şi oamenii-strigoi, morţii-strigoi erau extrem de răi. Abăteau molime peste sate; înnebuneau oamenii de spaimă; poceau, schilodeau şi chiar omorau. Răvăşeau gospodăriile rudelor, prietenilor şi vecinilor, şi chiar ale unor persoane necunoscute”.

***R**estitutio*

Un comparatist literar în eminescologie:
Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Eminescologia din perspectiva unui comparatist literar: Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Pe 5 mai 2013, se împlinesc şapte ani de cînd Zoe Dumitrescu-Buşulenga (n. 20 august 1920), strălucit comparatist şi eminescolog, a plecat dintre noi. Elevă a lui Tudor Vianu, de la care a moştenit înalta ţinută magisterială, dar şi gustul pentru erudiţia culturală lipsită de emfază, eminenta comparatistă s-a afirmat şi pe teritoriul eminescologiei prin trei volume, între care *Eminescu şi romantismul german*[1], carte pentru care a primit Premiul Herder în 1988.

Prelecţiunile publice sau interviurile înregistrate pe care le-a dat – doar câteva păstrate, din păcate! – oferă o şansă şi celor care nu au avut norocul de a o audia direct, de a vedea un profesor inspirat, creator de emulaţie intelectuală, azi tot mai greu de întîlnit, avînd ardenţa unică a unui om aflat parcă în misiune, una cu tot mai pronunţate deschideri spre dimensiunile spirituale ale trecerii noastre pe pămînt. Vorbea de parcă ar fi oficiat, cu o libertate şi generozitate de nimic îngrădite, dar şi cu un talent oratoric bine gestionat. În persoana regretatei profesoare nu se găsea nimic din trufia (şi micimea însoţitoare) a intelectualului din vremurile bicisnice pe care le trăim, nimic din cazna jenantă creată de eforturile de auto-impunere doar prin puterea unui narcisism parcă incurabil

[1] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986.

(căci înnăscut), care-i caracterizează pe prea mulţi dintre omenii publici ai zilelor noastre.

Slujind idealurile morale şi spirituale constitutive oricărui demers intelectual pe care îl desfăşura, Zoe Dumitrescu-Buşulenga avea acea rară ştiinţă (care este numai artă) de a aduce auditoriul la înălţimea propriilor sale tensiuni intelectuale, cu o pasiune (avînd la bază o autentică iubire de oameni) care nu-i afecta rigoarea discursului, nici densitatea ideatică. Prea rar vorbim, chiar cînd sîntem tot mai puţini cei care o (re)cunoaştem, de generozitatea marilor profesori, o generozitate născută dintr-o uriaşă iubire faţă de oameni, aproape la fel de mare precum cea faţă de domeniul lor de excelenţă intelectuală. Însă cine a avut (ori mai are) şansa de a-i asculta pe unii dintre marii profesori care au putut (sau ar mai putea) fi audiaţi în universităţile din România, precum (exemplificăm *ad libitum*) profesorii Eugeniu Coşeriu, Ioana Em. Petrescu, Alexandru Zub, Paul Cornea şi, nu în cele din urmă, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, au avut prilejul de a experimenta ceea ce am putea descrie drept veritabile sărbători ale intelectului, banchete spirituale, în care ceea ce se împarte de la pupitrul magistrului are darul să se multiplice şi să rodească în auditoriul receptiv. Regretata Zoe Dumitrescu-Buşulenga a avut harul unui mare profesor, iar a o asculta vorbind despre Eminescu sau despre Renaştere, despre Sofocle sau despre Antichitate, constituia întotdeauna un privilegiu, după cum au confirmat-o toţi marii săi elevi.

Membru corespondent şi, mai apoi, membru titular al Academiei Române, asumînd funcţii şi misiuni importante, înainte şi după 1989, activitatea de eminescolog a regretatei şi omagiatei Zoe Dumitrescu-Buşulenga a fost pusă în umbră, o vreme, chiar de activităţile ei diplomatice şi culturale desfăşurate peste hotare, dar şi de lipsa învăţăceilor direcţi, lipsă pe care distinsa şi inspirata magistră o va fi simţit destul de acut. Pensionîndu-se de timpuriu, cărţile cele mai importante de eminescologie pe care autoarea le-a dat – sau oricum, cele mai puse la punct ediţii ale acestora – nu au mai putut beneficia de o integrare adecvată în circuitul viu al ofertelor culturale. Astfel, cărţile despre Eminescu ale Zoei Dumitrescu-Buşu-

lenga, publicate în timp ce preda încă la Universitatea din Bucureşti, au fost *Eminescu* (din 1964[2]) şi *Eminescu – cultură şi creaţie* (din 1976[3]), ambele fiind reeditate cîţiva ani mai tîrziu, după ce plecase deja din învăţămînt (în 1989), într-un singur volum, *Eminescu. Viaţă – Creaţie – Cultură*[4].

Cea mai importantă contribuţie în eminescologie a reputatei comparatiste de la Bucureşti, cartea *Eminescu şi romantismul german*, a fost publicată în 1986, fiind încununată cu prestigiosul Premiu Herder în anul 1988. După apariţia acestui monumental volum de eminescologie, conceput şi realizat deopotrivă după rigorile istoriei literare dar şi ale comparatismului literar şi cultural, situaţia receptării contribuţiilor de eminescologie ale autoarei s-a schimbat în bine, dar nu pentru foarte multă vreme. Premiul Herder a avut greutatea lui în impunerea în prim plan a acestei ultime cărţi a Zoei Dumitrescu-Buşulenga. Reeditările din 1999[5] şi 2009[6] indică succesul acestei excepţionale exegeze comparatiste în contextul eminescologiei actuale.

Şi celelalte opuri ale autoarei au fost reeditate, începînd cu 2009[7] (*Eminescu. Viaţa*, *Eminescu şi romantismul german*) pînă în 2012 (cînd s-a publicat, sub un nou titlu, *Eminescu.*

---

[2] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1964.

[3] Idem, *Eminescu – cultură şi creaţie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.

[4] Idem, *Eminescu. Viaţă – Creaţie – Cultură*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1989.

[5] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, ediţia a doua, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 1999.

[6] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, ediţie îngrijită de Dumitru Irimia, cuvânt înainte de Dan Hăulică, viziune grafică de Mircia Dumitrescu, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2009.

[7] Reeditarea tuturor acestor volume, prin eforturile Fundaţiei „Credinţă şi Creaţie. Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta” de la Putna, face parte dintr-un proiect editorial mai amplu, în care sunt implicaţi mai mulţi cercetători. Proiectul vizează tipărirea întregii opere a scriitoarei. Pînă acum, din acest amplu program editorial a fost realizat doar o parte, anume, reeditarea, într-un triptic, a cărţilor de eminescologie, triptic încheiat în 2012 şi lansat, la Bucureşti, în anul 2013, la începutul lunii ianuarie, în sediul Bibliotecii Naţionale a României.

Creaţie şi cultură[8]), graţie decisivei activităţi de îngrijire a regretatului eminescolog Dumitru Irimia (ulterior, şi a Cristinei Irimia), cu suportul Fundaţiei „Credinţă şi Creaţie. Acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta” de la Putna, instituţie condusă de academicianul Dan Hăulică, coordonatorul întregului proiect editorial.

(Re)citind cărţile de eminescologie ale autoarei, republicate acum într-o nouă şi mai îmbietoare haină, putem vedea o armonioasă unitate de conţinut şi chiar de stil în toate cele trei volume. Pe scurt spus, Zoe Dumitrescu-Buşulenga se prezintă, în spaţiul eminescologiei, de la bun început, ca *un comparatist literar şi cultural*, prin formaţia sa ştiinţifică, prin erudiţia culturală pusă la lucru, ca şi prin metodologia inspirată mai degrabă de pasiunea pentru jocul nestingherit al comparaţilor şi analogiilor întregitoare de sens decît de vreun canon ştiinţific în vigoare. Aspectului compozit al demersurilor sale intelectuale – specific mai cu seamă comparatismului literar interbelic – i-am putea găsi azi un echivalent perfect în caracterul *interdisciplinar* al studiilor literare, *interdisciplinaritatea* fiind, după opinia noastră, o particularitate de seamă a eminescologiei practicate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga în oricare dintre cărţile sale, nu doar în cartea *Eminescu şi romantismul german*, carte perfect încadrabilă în arealul cercetărilor de literatură comparată.

Aproape toate trăsăturile profilului cultural de comparatist sunt recognoscibile în cărţile de eminescologie ale Zoei Dumitrescu-Buşulenga: multiplele referinţe literare şi culturale, excursurile exegetice întreprinse din cele mai variate unghiuri de interes, examenele comparative sau analogiile tatonante sau lămuritoare, stilul exegetic liber, pasiunea pentru detaliul biografic şi bibliografic etc. După cum se ştie, toate aceste particularităţi caracterizează spiritul originar al comparatismului literar şi cultural, născut în secolul al XIX-lea, dintr-o nevoie de împărtăşire a celor mai nobile valori şi aspi-

---

[8] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu – creaţie şi cultură*, ediţie îngrijită de Dumitru şi Cristina Irimia, cuvânt înainte de Dan Hăulică, viziune grafică de Mircia Dumitrescu, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2012.

raţii ale omului universal, spirit rămas încă viu în toată prima jumătate a secolului al XX-lea în spaţiul literaturii comparate.

Eminescologia practicată de autoare este, practic, subîntinsă de principiile umaniste generoase ale comparatismului literar, de aceea, în paginile consacrate vieţii şi operei lui Eminescu, scriitoarea nu oboseşte să sugereze şi să susţină *proiectul de lume*, *proiectul de om*, *proiectul de ţară*, pe care opera şi viaţa marelui poet român le *conţine* şi le *inspiră*. Cu alte cuvinte, erudiţia sa fascinantă, eforturile de documentare şi munca de elaborare a textelor propriu-zise de exegeză eminesciană nu par să aibă alt scop, pentru cercetătoare, decît acela de a sugera *o cale*, *un proiect de împlinire*, atît de lapidar redate de expresia germană *Sei was du bist!* (citîndu-l pe academicianul Dan Hăulică, autorul prefeţelor la volumele reeditate), la care s-ar putea adăuga şi variaţiunea goetheană *Werde was du bist!*

Cărţile despre Eminescu scrise de Zoe Dumitrescu-Buşulenga au putut sau pot părea unor cititori mai puţin atenţi şi mai puţin pregătiţi pentru a recepta adecvat oferta sa culturală – şi din pricina patosului intelectual al autoarei! – nişte texte scrise prea la cald, prea subiective. Au putut fi, de asemenea, „acuzate” de vetusteţe – de parcă erudiţia ar putea fi vreodată vetustă! – găsindu-li-se o vină în faptul că sunt scrise în spiritul istoricilor şi comparatiştilor literari din secolul al XIX-lea (perpetuat, după cum spuneam, pînă la jumătatea secolului al XX-lea).

În realitate, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, o vrednică continuatoare a lui Tudor Vianu şi a altor mari comparatişti români sau străini, a fost mai puţin tulburată de „mirajele” ştiinţificizării abrupte a studiilor literare, în deceniile 6-9 ale secolului trecut, şi mai puţin dispusă să li se conformeze. Atentă cum era la stelele fixe de pe cerul culturii universale, la imperativele căreia se raporta cu fervoare, dar şi cu rigoarea celor educaţi în spiritul Renaşterii, pe care a iubit-o mereu, scriitoarea nu avea de ce să plătească tribut *modelor* şi *modelelor* epistemologice ale epocii. Nu cît timp scrisul său rămânea în adîncime modelat de exigenţele unei solide şi impunătoare culturi universale – literare, estetice şi filosofice –, o cul-

tură care nu avea nevoie de validări exterioare ca să celebreze ceea ce-i era constitutiv: *sensul adevărului, al frumosului, al binelui universal*. Poate de aceea, dincolo de mulţimea de informaţii şi de exerciţii hemeneutice aplicate textului literar, celebrarea *Logos*-ului şi împărtăşirea (şi altora) din această supremă experienţă a triumfului minţii reprezintă cele două mize importante ale scrisului său, ale studiilor de eminescologie cu deosebire.

Abordându-l pe Eminescu din diverse unghiuri comparatiste (pe care nu le mai detaliem aici), chiar şi atunci cînd face istorie şi critică literară, Zoe Dumitrescu-Buşulenga ne predă – neobosită de reluările fireşti – *lecţia universalităţii poetului*, precum şi o altă lecţie, stringentă pe fondul pierderii legăturii cu valorile culturii universale. Cea de-a doua lecţie ar fi aceea că Eminescu nu poate fi asimilat la nivelul anvergurii spiritului său decît de un om hrănit de valorile şi imperativele culturii universale. Poate de aceea toate cărţile despre Eminescu semnate de Zoe Dumitrescu-Buşulenga conţin în subsidiar o pledoarie pentru întoarcerea la valorile cardinale ale culturii şi literaturii universale, din perspectiva cărora opera poetului român poate fi evaluată la justa ei măsură.

Résumé

En abordant sous différents angles comparatifs l'oeuvre d'Eminescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga met en évidence que son importance littéraire ne peut pas être assimilée à sa juste mesure que par l'homme qui nourrissait les mêmes valeurs et les exigences de la culture universelle. C'est pourquoi peut-être tous les livres sur Eminescu signés par Zoe Dumitrescu-Buşulenga contiennent encore un plaidoyer pour un retour aux valeurs cardinales de la culture et de la littérature universelle.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga: Eminescu şi Novalis sau „procesul” *Florii albastre*

Silviu MIHĂILĂ
(scmihaila@yahoo.com)

Lucrarea se integrează în aşa-numita „critică a criticii”, având ca domeniu de aplicaţie o carte a reputatei comparatiste Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*[1], mai exact, capitolul despre *Eminescu şi Novalis*. Argumentul de la care pornim vizează faptul că asimilarea motivică şi simbolică a „florii albastre” novalisiene în opera lui Eminescu a declanşat un adevărat „proces” literar, care rezidă în opiniile „variate” şi „controversate” de-a lungul timpului lansate de critici mai mult sau mai puţin avizaţi. Zoe Dumitrescu-Buşulenga îşi proiectează aparatul critic pornind tocmai de la aceste precizări interpretative „conflictuale”, pe care le (re)analizează, într-un context verosimil şi argumentat, din dorinţa de a propune concluzii ferme, lăsând, astfel, deoparte sfera „posibilului” şi a „echivocului” exegetic. Dificultatea unui astfel de demers nu îl scoate din discuţie, chiar dacă pentru critica literară este limpede, „niciun alt semn în afară de acela al *florii albastre* nefiind înregistrat undeva, în operă sau manuscrise, ca semn al unui contact de lectură”[2].

Simbolul „florii albastre” eminesciene, ce se revendică de la romanul lui Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, este premisa de la care pleacă exegeta şi care este acceptată de unii critici şi combătută de alţii. Divergenţele critice pornesc de la imposibilitatea unei demonstraţii clare a faptului că Eminescu a citit

---

[1] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german*, Bucureşti, Editura Universal Dalsi, 1999.

[2] *Ibidem*, p. 176.

opera lui Novalis în general, respectiv romanul *Heinrich von Ofterdingen* în particular, de unde să fi împrumutat simbolul *florii albastre* în creaţiile sale. Zoe Dumitrescu-Buşulenga face „muncă de laborator” pentru a impune o linie directoare în ceea ce priveşte existenţa unui contact la nivelul apropierii prin studiu a operei novalisiene de către Eminescu, încercând astfel să înlăture dialectica lansată de anumiţi critici a unei „flori albastre” ce nu vorbeşte de un împrumut literar novalisian, ci de un simplu „fabricat” literar eminescian care nu iscă decât *coincidentia oppositorum*. În alţi termeni, prezenţa aceleiaşi sintagme la doi poeţi aparţinând unor teritorii şi timpuri diferite (Novalis îşi încheie viaţa pământească în 1801, cu 49 de ani înainte de naşterea lui Eminescu) nu poate provoca decât o coincidenţă literară de utilizare a unui simbol comun *sine volens*. Şi astfel, exegeta pleacă dinspre afirmaţiile valide, general cunoscute şi acceptate de critici pentru a se aventura în perimetre noi, particulare, pornind de la un „substrat” de susţinere: „Care ar fi pentru noi totuşi punctele de sprijin în ipoteza că Eminescu ar fi cunoscut opera lui Novalis? Dacă de obicei sursa cea mai elocventă este, desigur, întâlnirea, atestată, de către Eminescu a unui nume într-un text pe care l-a tradus (ca, de pildă, în cazul înainte discutat al lui Ludwig Tieck, întâlnit în tratatul lui Rötscher), am putea extinde aria investigaţiei de surse posibile şi la textele pe care le ştim aproape sigur că le-a citit. Dar am dedus (…) că l-a citit pe Gottschall. Iar Gottschall, vorbind undeva de sociologul şi istoricul Adam Müller, spunea că acesta caută *floarea albastră* a lui Novalis până şi în politică şi că vrea să topească laolaltă într-o ciudată unitate stat, ştiinţă, biserică şi teatru. Eminescu ar fi putut deci afla despre Novalis şi floarea sa albastră din paginile lui Gottschall”[3].

O altă încercare de depistare a cunoaşterii operei lui Novalis de către Eminescu este aducerea în discuţie de către exegetă a romanului *Problematische Naturen* (*Naturile problematice*) al lui Fr. Spielhagen, „despre care s-a presupus că ar fi constituit unul din modelele romanului postum *Geniu*

---

[3] *Ibidem*, p. 177.

pustiu"[4]. În romanul lui Spielhagen, „unul din personagii întreabă: «vă amintiţi de floarea albastră din povestea lui Novalis? Floarea albastră! Ştiţi ce e asta? Asta e floarea pe care încă ochi de om nu a văzut-o şi al cărei parfum umple totuşi lumea… Pentru acela care a sorbit măcar o singură dată parfumul florii albastre, pentru acela nu mai vine ceas de linişte în viaţa aceasta». (…) Şi după întrebarea turburătoare, vine răspunsul altui personaj care spune: «Iubirea e parfumul florii albastre, care cum aţi spus mai înainte, umple întreaga lume şi în orice fiinţă pe care o iubiţi din toată inima aţi găsit floarea albastră»"[5]. Dar întrebarea ce se impune de la sine este dacă a citit sau nu Eminescu cartea lui Spielhagen. Lumină în această privinţă a făcut corespondenţa dintre Eminescu (aflat la Viena) şi Iacob Negruzzi din anul 1871: „Când Iacob Negruzzi primise de la Eminescu aflat la Viena o scrisoare datată 6 februarie 1871, prin care-l anunţa că lucrează la un roman intitulat *Naturile catilinare* (titlu care avea să se schimbe în *Geniu pustiu*), făcuse de îndată o legătură cu *Problematische Naturen* al lui Spielhagen. Dar Eminescu îi răspundea în altă scrisoare, din 16 mai, respingând ipoteza lui Spielhagen ca model, fiindcă, spunea el, «eu nu cunosc *Problematische Naturen* decât după nume şi chiar acest titlu l-am auzit pentru prima oară de la D-voastră, când mi-o recomandaţi anul trecut ca s-o citesc»"[6]. Deşi răspunsul epistolar al poetului infirmă orice posibilă atestare de cunoaştere textuală a romanului lui Spielhagen, Zoe Dumitrescu-Buşulenga nu neagă nici pe departe acest lucru, ci mai degrabă încearcă să vadă situaţia dintr-o altă perspectivă. Exegeta urmăreşte mai departe firul „narativ", care conduce spre un posibil contact al poetului cu romanul amintit, „derulat" după momentul corespondenţei dintre cei doi. Luând drept premise atât îndemnul călduros al lui Iacob Negruzzi adresat tânărului poet de a citi acest roman, cât şi imensa capacitate eminesciană – îndeobşte cunoscută – de a cunoaşte, asimila şi citi cât mai mult, exegeta afirmă:

---

[4] *Ibidem*.

[5] *Ibidem*, p. 177-178.

[6] *Ibidem*, p. 178. Vezi şi G. Bogdan Duică, *Eminescu, Eliade, Gutzow*, în „Convorbiri literare", nr. 2, an XXXVIII, 1 februarie, Bucureşti, 1904.

„Dar poate tocmai între 1871, când mărturisea necunoaşterea lui Spielhagen, şi 1783, data apariţiei poeziei *Floare albastră*, se situează lectura romanului cu pricina (ca şi cum curiozitatea lui proverbială nu l-ar fi putut împinge să-l citească după 1871) şi, prin ricoşeu, a autorului pomenit cu atâta emoţionantă vibraţie de Spielhagen”[7]. Astfel, exegeta reuşeşte să circumscrie lectura eminesciană în aria universului novalisian şi implicit în sfera cunoaşterii simbolului *florii albastre*. În cazul romanului lui Spielhagen, demersul cunoaşterii operei novalisiene este susţinut de convingerile personale ale exegetei, ale cărei sugestii interpretative pot rămâne, totuşi, verosimile, fertile; în prima situaţie prezentată, interpretarea este clară, fără ambiguităţi: Eminescu l-a citit pe Gottschall, care amintea de sociologul şi istoricul Adam Müller ce se aflǎ în căutarea *florii albastre* a lui Novalis.

Demonstrând cunoaşterea de către Eminescu a operei lui Novalis, cel puţin teoretic, din lectura altor texte („lectură în lectură” sau „text oglindit într-un alt text”), Zoe Dumitrescu-Buşulenga îşi construieşte discursul şi pe observaţiile critice existente. Astfel, ea aderă la „ideologia” interpretativă a criticilor ce susţin înrâurirea/legătura simbolică dintre Eminescu şi Novalis, participând, prin urmare, la o lărgire şi înnoire a problematicii urmărite de-a lungul mai multor decenii. Exegeta subscrie la acelaşi itinerar parcurs de G. Călinescu, de pildă: „*Floarea albastră* (***eminesciană***, *n.n.*) ar dovedi citirea lui Novalis pe care n-am aflat până acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut ştiinţă măcar teoretică (…) opera lui Novalis defineşte acel romantism căruia Eminescu îi e larg tributar”[8]. Tudor Vianu observa o diferenţiere în ceea ce priveşte simbolul *florii albastre* la cei doi autori (Novalis şi Eminescu), semn al unui împrumut productiv: „Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, porneşte să caute floarea albastră, adică infinitul peste care poetul trebuie să se facă stăpân. «Floarea albastră» este pentru Novalis simbolul unei aspiraţii

---

[7] *Ibidem*, p. 178-179.

[8] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 422-424.

tulburătoare, al nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înţelesul simbolului este la Eminescu mai puţin special, pentru că el nu răsfrânge decât iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu"[9].

Traseul cunoaşterii în operele amintite evoluează pe alte coordonate, insolite, care redeschid discuţiile în jurul asimilării motivice şi simbolice în opera eminesciană a binecunoscutului motiv cu rezonanţă erotică. În *Heinrich von Ofterdingen* se spune: „– Încotro ne-ndreptăm? – Către casă mereu sau totdeauna spre casă"[10]. Interpretarea sensului cunoaşterii exprimat în acest dialog aforistic este redată de Novalis însuşi care vede în unificarea exteriorului şi a interiorului, a conştientului şi a inconştientului, o formă de accedere la sensul lumii, o cunoaştere de sine care tinde spre totalitate, spre absolut: „Adevărata fiinţă a lucrurilor nu poate fi cunoscută decât dacă viaţa lor este adusă în interior, în sfârşit, decât dacă se unifică armonios exteriorul cu interiorul"[11], căci, afirmă scriitorul german în continuare, „orice coborâre în sine e totodată şi o ascensiune – înălţare – privire spre adevărata realitate din afară"[12]. În termenii Ricardei Huch, putem vorbi la Novalis de un „idealism magic ce are ca nucleu magia născută din acţiunea reciprocă între conştient şi inconştient"[13]. Postulatul autocunoaşterii la Eminescu merge pe aceeaşi direcţie a fiinţei interioare: „menirea vieţii tale e să te cauţi pe tine însuţi"[14].

---

[9] Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1930, p. 81.

[10] Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 204.

[11] Novalis apud Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 258.

[12] Novalis apud Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, traducere de Dumitru Ţepeneag, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 361.

[13] Ricarda Huch, *Romantismul german*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 105.

[14] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, ediţie de Magdalena şi Dumitru Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 79.

Însă, spune Edgar Papu, „spre deosebire de Novalis, la Eminescu aventura cunoaşterii se desfăşoară într-un spaţiu cu mult mai extins, îndeosebi verticalitatea acesteia prevalând în faţa cunoaşterii impuse de opera novalisiană”[15], criticul numindu-l „poate cel mai mare poet al depărtării pe care l-a dat omenirea”[16].

Meritul Zoei Dumitrescu-Buşulenga în privinţa elucidării problemei privind contactul eminescian cu creaţia novalisiană reiese şi din curajul profesional şi intelectual al exegetei de a miza pe „dislocări interpretative”: exegeta găseşte argumentele necesare, articulate cu rafinament critic, combătând anumite idei literare „nesănătoase”, superficiale şi expeditive, lansate de anumiţi critici cu privire la inaderenţa simbolului florii albastre eminesciene la universul spaţiului romantic german. Chiar dacă astfel de ipoteze susţineau, în unele cazuri, închiderea „fişierului” eminescian consacrat comparatismului de influenţă germană, criticul reuşeşte să demonstreze ineficienţa unor astfel de supoziţii şi să propună un „diagnostic” literar construit cu informaţii plauzibile şi aplicativitate pe textele aflate în „dispută”. Spre deosebire de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Garabet Ibrăileanu, Vasile Voia, Viorica Nişcov ş.a. – care susţin o cunoaştere cel puţin teoretică din partea lui Eminescu a operei lui Novalis –, Alexandru Philippide contestă orice legătură între poetul român şi cel german[17]. De asemenea, exegeta se opune şi aserţiunii lansate de un critic (al cărui nume nu îl dezvăluie), potrivit căreia Eminescu ar fi împrumutat motivul *florii albastre* dintr-o poezie minoră a lui Eichendorff[18]. Împotrivirea cea mai violentă pe care exegeta o aminteşte este cea a lui Gh. Bogdan-Duică, în opinia căruia „despre infinit,

---

[15] Ştefan Melancu, *Eminescu şi Novalis (paradigme romantice)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 20-21.

[16] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1979, p. 46-47. Criticul îşi fundamentează afirmaţia şi pe remarca lui Tudor Vianu referitoare la faptul că Eminescu priveşte totul foarte de sus şi foarte de departe.

[17] vezi Al. Philippide, *Ceva despre „Floarea albastră”*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 12-18.

[18] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 177.

despre alte înţelesuri, nici vorbă. Iubita era de la sat, de la Ipoteşti… *Floarea* este o floare lirică – fără niciun Novalis”[19]. Lui Bogdan-Duică, exegeta pare a-i opune propria mărturisire a lui Eminescu cu privire la înţelegerea adecvată cu care trebuia privită „problema” împrumutului literar în creaţiile sale, în general: „Nu în imitarea formelor străine consistă adevărata propăşire. Luaţi de la străini gustul de-a pili şi a lucra cu dalta toate scrierile voastre, luaţi de la ei iubirea de adevăr, lipsa de suficienţă, respectul ce îl au ei pentru obiectul pe care îl tratează, cât şi pentru publicul căruia se adresează”[20].

Zoe Dumitrescu-Buşulenga sugerează, prin localizarea simbolului *florii albastre* la nivelul textelor eminesciene şi interpretarea succesivă a acestuia, faptul că apariţia lui atât de frecvent în creaţia eminesciană are un rol mult mai important decât a unui simplu efect repetitiv, şi anume cel al reprezentării unui „*topos magic*”[21] – un spaţiu miraculos, fermecat şi vrăjit ce se conturează, se zugrăveşte într-o atmosferă de basm, halucinatorie, plină de vrajă şi emoţie: „iubirea pierdută într-un fel de *illo tempore*, tărâm paradisiac şi adaptat unui spaţiu autohtonizat, patosul cunoaşterii totodată, asociat inaccesibilului spre un ideal în ordinea unei iubiri integratoare”[22]. Zoe Dumitrescu-Buşulenga vede în acest simbol, în termenii Ioanei Bot, un „cod-poetic-în-formare”[23], pentru că exegeta intuieşte ingenios valoarea cu care este învestit motivul în opera eminesciană: „floare albastră marchează o *nouă tehnică* a scrisului eminescian (trecerea de la spaţiul întins al elaborării spre unul mult mai concentrat al ideilor poetice), purtând în sine *un nucleu de virtualităţi* care, actualizate în marea lui operă viitoare, îi susţin în acelaşi timp imaginea de poet universal. Puterea de germinaţie cea mai productivă se descoperă

---

[19] *Ibidem*, p. 179.

[20] Mihai Eminescu, *Notiţe bibliografice*, în revista „Timpul”, 8 mai 1880, apărut în: Mihai Eminescu, *Articole şi traduceri*, ediţie îngrijită de Aurelia Rusu, introducere de Aurel Martin, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 142.

[21] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 183.

[22] Ştefan Melancu, *op. cit.*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 165.

[23] Ioana Bot, în *Caietele Colocviului Naţional Studenţesc Mihai Eminescu X*, Iaşi, 1989, p. 171.

însă în percepţia contrariilor: zisa bigeminare a percepţiei poetice îi formulează suma antitezelor provizorii în antinomia morţii cu viaţa”[24].

Exegeta surprinde „metamorfozele” *florii albastre*, urmărind sensurile multiple cu care Eminescu foloseşte acest motiv, pentru a marca implicaţiile creatoare personale în virtutea stabilirii unei modalităţi de „înnoire a oricărui motiv, a integrării lui într-o concepţie cu totul originală şi a încărcării lui cu valenţe noi, deschise spre datele culturii naţionale, este modalitatea în care Eminescu îşi însuşeşte orice idee sau imagine dintr-o literatură străină, făcându-le dintr-o dată româneşti şi eminesciene”[25]. În accepţiunea Zoei Dumitrescu-Buşulenga, *floarea albastră* reuneşte mai multe funcţii: una secundară („decorativă”) şi alta principală – ca punct de germinaţie pentru descifrarea relaţiilor/legăturilor interrelaţionate dintre cititor şi text, dintre subiectul interpretant şi univers: astfel, „o funcţie minoră, ornamentală, a *florii albastre* în poezia eminesciană (…) – în *Călin nebunul* («În pădurea argintoasă, iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet») şi în *Călin- file de poveste* («Acolo lângă izvoară, iarba pare de omăt, / Flori albastre tremor ude în văzduhul tămâiet»), tărâmul feeric al pădurii de argint împodobit cu minunata floare (…) e aici o simplă podoabă cu frumuseţea stranie şi prospeţimea pe care poetul izbutea să o dăruiască elementului vegetal în creaţia tinereţii sale. Totuşi, ea semnifică atributele fantastice, magice, ale tărâmului pe care se află, fiindcă pădurea de argint e fermecată. Faptul că în această pădure de vrajă se va petrece împlinirea dragostei între Călin şi fata de împărat, întăreşte virtuţile magice ale locului. Şi nu întâmplător, frumoasa sărbătoreşte, poartă cu sine în clipa supremei fericiri, atributul magic (***florile albastre***, *n.n.*), ca podoabă: «Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,

---

[24] Vladimir Streinu, *„Floare albastră” şi lirismul eminescian*, în *Studii eminesciene*. Antologie de Virgiliu Ene şi Ion Nistor, Bucureşti, Editura Albatros, 1971, p. 289.

[25] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Valori şi echivalenţe umanistice (excurs critic şi comparatist)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973, p. 230.

/ Flori albastre are-n păru-i şi o stea în frunte poartă»”[26]. În poemul postum *Miron şi frumoasa fără corp*, realizat în manieră populară: „Caracterul simbolic magic al «florii albastre» se întăreşte prin echivalenţa podoabelor purtate de soţia Zburătorului cu acelea ale zânelor ursitoare: «Dar de-ndată din părete / Ies ursite ca pe-o poartă / Flori albastre au în plete, / Câte-o stea în frunte poartă. / Şi de-o tainică lumină / Toată casa este plină / Ce din ochii lor porni»”[27]. În nuvela *Sărmanul Dionis*, cei doi îndrăgostiţi ajung în lună, spaţiu unde eroul se comportă ca un adevărat demiurg, fiind capabil să reorganizeze structura universului, a cosmosului: „*El îşi rezima fruntea încununată cu flori albastre de geniunchiul ei* (…) El este cel care poartă acum ***florile albastre*** (*s.n.*), semnul fiinţelor şi eficienţei supranaturale, simbolul magic al puterilor care depăşesc «strâmtul cerc al realului»”[28]. O altă referire la acest motiv romantic, exegeta identifică în poemul *Despărţire*, unde simbolistica este una cu totul specială, *floarea albastră* fiind văzută ca o *„Dalilă”*, semn al decăderii şi al pesimismului eminescian ce indică imposibilitatea refacerii androginului platonician şi, prin urmare, neputinţa împlinirii iubirii la Eminescu: „Ne îngăduim a crede că «floarea veştejită» din părul bălai nu este alta decât fosta «floare albastră», ofilită, ca în folclor, din pricina decăderii celei care o poartă din starea de perfecţiune supranaturală, de neprihănire la care o înălţase îndrăgostitul tânjitor după absolut: «Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita / Te-aş cere doar pe tine, dar nu mai eşti a ta, / Nu floarea veştejită din părul tău bălai, / Căci singura mea rugă-i uitării să mă dai». Niciun regret, nicio imputare directă n-ar fi putut mărturisi mai discret şi mai sfâşietor caracterul dezamăgirii eminesciene. Luminile celeste s-au stins, culorile au pălit, s-au veştejit florile, Crăiasa din poveşti a devenit Dalila (din aceeaşi *Scrisoare V*)”[29].

„Procesul” *florii albastre*, urmărit de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, îşi primeşte ***„verdictul”***: Eminescu întotdeauna *trans-*

---

[26] *Ibidem*, p. 226-227.
[27] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 183-184.
[28] *Ibidem*, p. 184-185.
[28] *Ibidem*, p. 187-188.

pune conceptele, motivele, simbolurile pe care le împrumută din universul exterior într-o ***lume proprie*** a creaţiei sale, conferindu-le nuanţe originale, specifice gândirii creatoare individuale, el le „încarcă”, le „îmbracă” într-o „mantie” literară ţesută pe un fundal literar autohton. Iar în ceea ce priveşte simbolistica ***florii albastre*** ca împrumut literar novalisian, exegeta acceptă concluzia unei triple analogii identificate şi propuse de Viorica Nişcov: „1) construirea «telescopică» a simbolizării; 2) urcarea succesivă a reperelor simbolice de la concreteţea vegetală la abstracţiunile legilor categoriale şi 3) funcţia simbolului de mediator al cunoaşterii”[30].

Bibliografie

Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, traducere de Dumitru Ţepeneag, Bucureşti, Editura Univers, 1970

Bot, Ioana, în *Caietele Colocviului Naţional Studenţesc Mihai Eminescu X*, Iaşi, 1989

Buşulenga-Dumitrescu, Zoe, *Eminescu şi romantismul german*, Bucureşti, Editura Universal Dalsi, 1999

Buşulenga-Dumitrescu, Zoe, *Valori şi echivalenţe umanistice (excurs critic şi comparatist)*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1969

Corbea, Andrei, *O răscruce în eminescologie*, în revista „Amfiteatru”, XX, nr. 11, noiembrie, 1986

Duică, Bogdan G., *Eminescu, Eliade, Gutzow*, în revista „Convorbiri literare”, nr. 2, an XXXVIII, 1 februarie, Bucureşti, 1904

Eminescu, Mihai, *Articole şi traduceri*, ediţie îngrijită de Aurelia Rusu, introducere de Aurel Martin, Bucureşti, Editura Minerva, 1974

Eminescu, Mihai, *Fragmentarium*, ediţie de Magdalena şi Dumitru Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981

Huch, Ricarda, *Romantismul german*, Bucureşti, Editura Univers, 1974

Melancu, Ştefan, *Eminescu şi Novalis (paradigme romantice)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999

Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg), *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere de Viorica Nişcov, Bucureşti, Editura Univers, 1980

[30] Viorica Nişcov, apud Zoe Dumitrescu- Buşulenga, *op. cit.*, p. 180.

Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1979
Philippide, Alexandru, *Ceva despre „Floarea albastră”*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974
Streinu, Vladimir, *„Floare albastră” şi lirismul eminescian*, în *Studii eminesciene*, antologie de Virgiliu Ene şi Ion Nistor, Bucureşti, Editura Albatros, 1971
Todorov, Tzvetan, *Teorii ale simbolului*, traducere de Mihai Murgu, prefaţă de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1983
Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1930

Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Eminescu and Novalis or about the *Blue Flower* “process”

Abstract

This paper is intended to be “a criticism of the criticism” applied to Zoe Dumitrescu-Buşulenga’s study *Eminescu şi romantismul german* (*Eminescu and the Germanic Romanticism*). I was interested in the why in which the critique uses the concept of comparatism, therefore, I could easily notice that for Zoe Dumitrescu-Buşulenga, the concept of comparatism is invested with a particular definition and a special practicability. For Zoe Dumitrescu-Buşulenga, the comparatism, as an exegetics procedure of exegetics, has the understanding of the French term that herself confers to it “discipline de coronnement” (discipline of crowning). Nevertheless, taking into consideration that the comparative method is for Zoe Dumitrescu-Buşulenga one «sans rivages» (without borders), my intentions were of the best: I focused on the way in which Eminescu really borrows romantic motives, themes, elements from the European Romantic writers, but always this borrowing is, finally, filtrated through his own vision about world and himself, the result (the mirroring in the Germanic Romanticism) being an amazing proceeding of how Eminescu analyses and transforms some known “topoi” into new meanings, offering them new perspectives, functions and symbolical representations: in one word, the construction of his own mito-poetic universe, keeping in mind that Eminescu does feel constantly connected to the (romantic) spirit of the century.

Eminescu în traduceri

Iubita şi lumea în *De ce mă-ndrept ş-acum…*

Roxana Adelina BUDA
(roxannutza@yahoo.com)

De ce mă-ndrept ş-acum…

De ce mă-ndrept ş-acum la tine iarăşi?
Căci făr-de tine n-am de spus nimică...
Şi azi nu-mi pasă lumea ce-o să zică
De-acest poem, în contră-mi, spre ocară-şi.

De grija ei un fir de păr nu-mi pică...
Să ieie dar copiii mei în gheară-şi;
Părerea ta, iubit şi blond tovarăş,
De ea mă bucur şi de ea mi-e frică.

Amor şi moarte sunt în duşmănie:
Amic acestei des am căutat-o,
Ci-n drumul ei m-am dat, copilo, ţie...
Viaţa mea din nou ai câştigat-o
Şi orice road-a ei şi armonie
A ta-i cu drept: deci şi pe-aceasta iat-o!

(Mihai Eminescu)

Why am I turning now…

Why am I turning now my steps again to you?
Without you I am nothing, the words will not obey…
So today I don't care about what people say
Against me or this poem, proving they are untrue.

Oh, world, you'll never make my hair stand on end…
Come, shred my children with your sharpened hooks;
It's your words I value, sweet friend with fair looks,
It's your views I cherish, fear and apprehend.

Eternal foes seem love and death to be:
The latter have I searched for endlessly,
But on this journey you, my child, met me …
You won my love, again, my life's for thee,
Everything it brings forth and all its harmony
Are dutifully yours: this too, eternally.

(translated by Roxana Adelina Buda)

Fiinţa iubită constituie o atracţie ce generează întrebarea cu care poezia debutează: "Why am I turning now my steps again to you?", în care întâlnim o uşoară ironie. Ideea că se îndreaptă către iubită îl obsedează, însă în cadrul poeziei obsesia este voalată, sugerată doar. Aceasta nu este distructivă, ci are rolul de a-l salva, de a-l câştiga. Faptul că în cadrul unui singur vers are loc o repetare a aceluiaşi mesaj, "now" şi "again", trimite la accentuarea agoniei poetice, subliniată şi de întrebarea "Why […]?"

Poetul încearcă să răspundă propriei inimi, cu un amestec de inferioritate conştientă faţă de neputinţa de a se împotrivi. Eul liric încearcă să o facă responsabilă pe iubită de revenirea sa. În acelaşi timp, iubita nu are posibilitatea de a-i răspunde, iar poetul se ceartă pe sine asupra 'obişnuitei' reîntoarceri.

Tot în primul vers nu primează ideea unui iubit convins de puterea propriilor cuvinte, ci mai mult unul care nu înţelege necesitatea acestui act. Pe de altă parte, tonul unui anumit regret se resimte: regretul reîntoarcerii, poate regretul inevitabilei şi necesarei împăcări.

Odată cu versul următor, se schimbă şi atitudinea eului liric. Trece de la regret combinat cu ironie şi supărare, la recunoaşterea, manifestată ca neputinţă, a rolului jucat de iubită în cadrul propriei existenţe. Vorbele nu îşi au rostul în afara universului persoanei feminine, prezenţa acesteia în jurul lui fiind utilă, vitală chiar. "Why am I turning […] my steps […] to you" trece simbolic la "Without you I am nothing, the words will not obey…", unde sentimentul că eul liric aparţine cuiva, că este dependent de cineva depăşeşte tot regretul de la început. Prezenţa iubitei constituie cadrul perfect în care

iubitul se poate manifesta. Lipsa ei clatină orizontul acestuia, iar cuvintele nerostite nasc un gol: "[…] the words will not obey…".

Prima strofă alături de primele două versuri din strofa a doua sunt construite în forma unei piramide în care atitudinea iubitului se schimbă pornind de la regret, agonie, neînţelegere faţă de propriul gest, în primul vers, continuând cu o mascare umilă a recunoaşterii nevoii de persoana iubită în versul numărul doi, încheind strofa, în ultimele două versuri, cu o atitudine total nepăsătoare faţă de lumea din jurul lui: "So today I don't care about what people will say / Against me or this poem, proving they are untrue".

Prezentul este accentuat prin "today", iar "world" nu îşi găseşte locul în acest prezent al eului liric. Nu se pot spune aceleaşi lucruri despre trecut, despre ieri, indiferenţa, cu care tratează părerea lumii de care nu-i pasă şi care îşi exteriorizează piedicile, caracterizează doar prezentul. Folosind cuvântul "world", Mihai Eminescu nu încearcă să restrângă teritoriul stigmatizării, pentru a-l reduce la un spaţiu personal, ci îl extinde, acesta fiind universal.

Sfidarea eului liric faţă de lume, ce marchează versurile cinci şi şase, subliniază încheierea piramidei poetice, în cadrul căreia s-au desprins atitudini diferite. "Oh, world, you'll never make my hair stand on end… / Come, shred my children with your sharpened hooks" accentuează importanţa unei măşti folosite pentru a arăta interesul poetului faţă de lume. Dacă în primul vers, "Why am I turning now my steps again to you?", a avut, poate, şi lumea o oarecare influenţă, iată că nepăsarea atinge pragul maxim începând cu versul trei şi ajungând la sfidare în versurile cinci şi şase. Prin folosirea cuvintelor în compoziţia "Oh, world, […]" urmat de "you'll never make my hair stand on end…" se doreşte accentuarea nepăsării faţă de lume.

Cuvintele iubitei constituie singurele critici care cu adevărat contează: "It's your words I value, sweet friend with fair looks, / It's your views I cherish, fear and apprehend". Cuvintele "value", "cherish", "fear", "apprehend" exprimă cel mai bine sensul adânc al acestor versuri, în context.

Totuşi, eul liric întâlneşte şi durerea când recunoaşte că a căutat “des” moartea, ca pe un refugiu: “The latter have I searched for endlessly”, de care se loveşte “amorul” pentru fiinţa iubită: “Eternal foes seem love and death to be […]”. Cuvântul “endlessly” folosit aici se potriveşte lirismului poeziei şi exprimă cel mai bine profunzimea şi importanţa, de cele mai multe ori dureroasă, a căutării. Această idee a căutării febrile a morţii este luată ca o călătorie, “But on this journey […]”, în care, la un moment dat, apare fiinţa iubită, “you, my child, met me…”. Eul liric realizează importanţa acesteia prin faptul că îi schimbă cursul vieţii: “You won my love, again […]”, făcându-i o promisiune: “[…] my life's for thee / Everything it brings forth and all its harmony / Are dutifully yours: this too, eternally”.

Bibliografie

Ioana Em. Petrescu, 1998, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Viitorul Românesc, Bucureşti

Constantin Ciopraga, 1990, *Poezia lui Eminescu: arhetipuri şi metafore fundamentale*, Editura Junimea, Iaşi

Gh. Bulgăr, 1971, *Momentul Eminescu în evoluţia limbii române literare*, Editura Minerva, Bucureşti

Lover and world in *Why am I turning now…*

Abstract

Earthly human love exerts an irresistible attraction that generates the question which begins the poem “Why am I turning now my steps again to you?”. Using the word “world” in the poetry, the lyrical ego is not trying to restrict territory stigma to reduce the regional, but allocates space which is universal. The lover's words are the only critics that really matter: “It's your words I value, sweet friend with fair looks, / It's your views I cherish, fear and apprehend”. However, the lyrical ego meets the pain when he recognizes that he had sought death “endlessly”, as a refuge: “The latter I have searched for endlessly”, but this morbid tendency has

been facing his “love” for the beloved, “Eternal foes seem love and death to be […]”. The lyrical ego admits love’s importance, in that his beloved has changed his life: “You won my love, again […]”, so he makes her a promise: “[…] my life’s for thee / Everything it brings forth and all its harmony / Are dutifully yours: this too, eternally.”

Pierdut în suferinţă. Geniul pierdut în meditaţia romantică
(*Lost in Sufferance*. The genius lost in romantic meditation)

Ioana Raluca SABOU
(sabou_ioa@yahoo.com)

Pierdut în suferinţă

Pierdut în suferinţa nimicniciei mele,
Ca frunza de pe apă, ca fulgerul în haos,
M-am închinat ca magul la soare şi la stele
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos;
Nimic să nu s-audă de umbra vieţii mele,
Să trec ca o suflare, un sunet, o scânteie,
Ca lacrima ce-o varsă zadarnic o femeie…
Zadarnica mea minte de visuri e o schele.

Căci ce-i poetu-n lume şi astăzi ce-i poetul?
La glasu-i singuratec s-asculte cine vrea.
Necunoscut strecoară prin lume cu încetul
Şi nimene nu-ntreabă ce este sau era…
O boabă e de spumă, un creţ de val, un nume,
Ce timid se cutează în veacul cel de fier.
Mai bine niciodată el n-ar fi fost pe lume
Şi-n loc să moară astăzi, mai bine murea ieri.

(Mihai Eminescu)

Lost in sufferance

Lost in the sufferance of my meaningless living,
Like a leaf lost on waters, like lightening in chaos,
I've prayed to the Sun, to the stars, like a magus,
My entrance to gain in the realm of eternal being;
Nothing to be heard about the shadow of my life,
To fade away as a breath, as a sound, as a sparkling
As a tear that falls, shed in vain by a wife…
My useless dreamy mind twists like a scaffolding.

What is the poet in this world and what is he today?
His voice be listened to by whoever may.
Aloof, he slips into the world, unknown to thee,
Nobody wonders what he is or what he used to be…
A drop of foam, a curly wave he is, or, merely, a name,
Which, though shy, dares ride on this iron time wave;
This world has never been a place for him to stay,
Why die today? He might as well have died the other day.

(translated by Ioana Raluca Sabou)

Titu Maiorescu spunea (într-un articol din 1889) că tânăra generaţie din vremea sa se află sub influenţa lucrărilor poetice ale lui Mihai Eminescu. Credem că şi prezentul este un timp oportun pentru noi, deşi trăim într-un secol al vitezei, ca să afirmăm că merită să studiem în continuare opera acestei mari personalităţi româneşti. Mihai Eminescu este bine cunoscut pentru puterea sa de creaţie şi pentru maniera genială în care lucra. Aceste două mari calităţi au făcut ca poeziile sale să aibă o viaţă eternă. Poezia *Pierdut în suferinţă* este publicată abia într-o ediţie din anul 1958, dar este scrisă în jurul anului 1876 şi conţine unele dintre temele preferate de autor: tema timpului, a naturii, a universului şi tema omului de geniu. În această poezie, tema timpului suferă unele mutaţii care subliniază şi mai mult ideea de trecere, de efemeritate şi vulnerabilitate. La Eminescu, timpul devine unul continuu, fără trecut şi fără viitor.

Poezia *Pierdut în suferinţă* ne vorbeşte despre viaţa lipsită de scopuri, în care timpul se scurge ireversibil, nepăsător la

dramele omeneşti. Versurile din prima strofă "Lost in the sufferance of my meaningless living / Like a leaf on waters, like lightening in chaos" evidenţiază faptul că omul de geniu se simte rătăcit în acel veac în care trăia. Aceste versuri cu care poezia debutează se aseamănă în semnificaţii cu versurile din poezia *Melancolie*, unde viaţa poetului este ilustrată de versul: „ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost". La fel ca în poezia *Melancolie*, unde „figura de stil primeşte valoare ontologică: comparativele sunt aici moduri de a aduce în fiinţă termenul secund al comparaţiei, care conotează întotdeauna moartea, absenţa, pustiul…"[1], aşa şi în poezia *Pierdut în suferinţă* versurile au conotaţii existenţiale.

Omul este incapabil să schimbe ceva, să întoarcă timpul sau să facă un salt într-un veac prielnic intelectualilor. Intelectualul era respins şi neînţeles de societatea în care trăia Eminescu. Comparaţia care apare în aceste versuri "Like a leaf on waters, like lightening in chaos" este folosită pentru a accentua ideea că viaţa omului de geniu este de fapt o închisoare pentru el. În ciuda faptului că poetul trăia într-o lume mercantilă, unde totul era de cumpărat sau de vândut, Mihai Eminescu trăia condus de o vocaţie mult mai înaltă decât acele lucruri, iar acest stil de viaţă a fost tragic pentru poetul dedicat unei astfel de cauze nobile.

Versul "I've prayed to the Sun, to the stars, like a magus" ne aminteşte faptul că în poeziile lui Eminescu natura şi cosmosul ocupă un loc important în universul liric al creaţiei sale. Deseori natura apare ca un confident la o poveste de iubire, dar aici ea înseamnă întreg universul cu măreţia sa. Substantivele "sun", "stars", "waters", "waves" formează, de fapt, o imagine de ansamblu a cuvântului "world". Poetul sau bardul[2] (în traducerea engleză) nu se închină la ele ca la nişte

---

[1] Ion Pop, *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007, p. 569.

[2] Poet şi cântăreţ din ţările celtice (Gallia, Irlanda, Cornwall, Ţara Galilor, Scoţia). Prezenţa barzilor este atestată încă din sec. 2 î. Hr. Ei alcătuiau, alături de preoţii celţilor, druizii, pătura intelectualilor. Compuneau cântece de laudă sau satirice pe care le cântau la petreceri, întruniri sau în cerc restrâns. Se acompaniau la cruth. În calitatea lor de critici ai acţiunilor publice şi private,

zeităţi, ci ca la unele lucruri la care el aspiră. Îndată apare prin acest "world" aspiraţia către absolut a poetului, a omului de geniu. Lumea noastră reprezintă doar o parte mică din întreg universul, iar omul de geniu ştie acest lucru, dar doreşte să cunoască tot mai mult.

Tot în prima strofă apare versul "My entrance to be gained in the realm of eternal being", unde "eternal being" semnifică de fapt „veşnicul repaos", o metaforă pentru moarte. Însă moartea pentru Mihai Eminescu nu reprezintă sfârşitul tragic, ci o altă dimensiune mult mai bună, un loc unde poetul poate evada. Luceafărul lui Eminescu spunea „din repaos m-am născut / mi-e sete de repaos", aceste versuri având exact acelaşi înţeles cu metafora „eternal being". Eul liric îşi deplânge condiţia de geniu într-o lume unde persoana şi creaţia sa rămân neînţelese şi preferă moartea în schimbul unei existenţe în anonimat.

Cuvinte ca "shadow", "breath", "sound" şi "sparkling" subliniază ideea că existenţa poetului este una trecătoare, care nu lasă foarte multe indicii, ci doar unele fără de importanţă care nu atrag atenţia oamenilor într-un mod aparte. În poezia *Mortua est* poetul spunea că „moartea-i un secol cu sori înflorit, / Când viaţa-i un basmu pustiu şi urât"; aşa apare meditaţia romantică asupra vieţii şi a morţii şi în poezia *Pierdut în suferinţă*, atrăgându-se atenţia asupra faptului că moartea face parte din viaţă, viaţa fiind doar o mască ce o purtăm cu noi, însă moartea pare singura metodă de a fugi din această lume indiferentă pentru poetul neînţeles.

Opera poetului nu poate fi înţeleasă de omul comun, iar versul "my useless dreamy mind twists like a scafolding" întăreşte ideea că opera artistică şi poetică a omului de geniu

---

exercitau o mare influenţă morală asupra comunităţii. Au fost alungaţi din Gallia de către romani. De-a lungul Evului Mediu, în insulele britanice (regiunile ocupate de celţi), erau fie ataşaţi curţilor princiare şi nobiliare, fie cântăreţi ambulanţi. Repertoriul lor cuprindea, pe lângă ode şi satire, elegii, cântece de dragoste, proverbe şi balade (*saga*). Erau istorici şi genealogişti (şi în această activitate activau pe lângă mănăstiri). Erau organizaţi în confrerii pe districte şi ţineau întruniri anuale (*eisteddfod*). Erau de asemenea cântăreţi ai libertăţilor naţionale.

este zadarnică. În a doua strofă întâlnim o întrebare retorică pusă cititorilor, "What is the poet in this world and what is he today?", care vrea să accentueze starea deplorabilă a omului de geniu în faţa omului comun. Următoarele două versuri "His voice be listened to by whoever may. / Aloof, he slips into the world, unknown to thee" subliniază faptul că poetul rămâne un anonim, nimeni nu apreciază munca asiduă prin care creaţia sa devine artă. El este dezamăgit pentru că efortul creaţiei nu va fi răsplătit decât cu indiferenţă.

În versurile următoare reapar acele lucruri efemere cu care poetul şi opera sa sunt comparaţi "a drop of foam", "a curly wave", "a name". În ciuda acestui fapt, poetul îndrăzneşte să-şi trăiască viaţa în acest "iron time wave", acest „veac de fier", într-o lume (transpusă prin substantivul "world") în care nu există loc pentru poet. Versul care arată acest lucru "This world has never been a place for him to stay" dovedeşte încă o dată că poetul este un inadaptat, născut în secolul nepotrivit. De aici porneşte această meditaţie romantică asupra vieţii şi a morţii, asupra omului de geniu care, iată, este un geniu pustiu. Lupta continuă cu lumea şi cu propriile dezamăgiri, din versul "Why die today? He might as well have died the other day", subliniază o dată în plus ideea de om neîmplinit, de geniu pustiu şi trist.

Bibliografie selectivă

Călinescu, George, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963

Călinescu, Matei, *Titanul şi geniul în poezia lui Mihai Eminescu: semnificaţii şi direcţii ale etosului eminescian*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Minerva, vol. II, Bucureşti, 1977

Eminescu, Mihai, *In celebration of Mihai Eminescu*, translated by Bălaşa Sabin and Horia Florian, Publishing London&Boston, 1990

Kurt, W. Treptow, *Poezii ş proză de Mihai Eminescu*, The Center for Romanian Studies, Iaşi, Oxford, Portland, 2000

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989

Popescu, Corneliu, *Poeziile lui Mihai Eminescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989

Abstract

"The younger generation in Romania today is under the influence of the poetic works of Mihai Eminescu. It is, therefore, an opportune time for us to consider the individuality of a man who has become such a brilliant personification of the most recent wave in contemporary Romanian poetry." (cf. Titu Maiorescu, 1889). Mihai Eminescu is well known for his power of creation and his genius, which gives eternal life to his poems. The poem "Lost in sufferance" resumes, all in all, the most well-known themes which are the author's favorites, such as: the theme of time, the man of genius, the meditation on life and death, nature and the universe and its stars. The poet meditates on his misfit condition. In this world he is not welcome, he remains just a name scratched on a book cover. Just like for many other romantic poets, who had the belief that they were born in the wrong century, Death comes as a way out from this world. In this poem, that appeared in 1958[3] the theme of time shows a great deal of mutations and changes which emphasize the idea of passing without the possibility to change something. The life of a human being is ephemeral and vulnerable. "Despised in a mercantile world, in which everything is dedicated to buying and selling, the poet is ruled by the demands of a higher vocation and for him a tragic destiny on the earthly level is awaiting."[4]

---

[3] Prima versiune a poemului apare în momentul când Mihai Eminescu a fost în Berlin şi aparţine ca perioadă de creaţie anului 1876. *Pierdut în suferinţă* este un poem care are o semnificaţie similară în atmosferă şi temă cu un alt poem, *Icoană şi privaz*.

[4] Matei Călinescu, *Titanul şi geniul în poezia lui Mihai Eminescu: semnificaţii şi direcţii ale etosului eminescian*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964, p. 121.

Mihai Eminescu: bibliografie selectivă – 2012 –

Camelia STUMBEA, Irina PORUMBARU, Elena BONDOR
Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, Iaşi

A. OPERA

EMINESCU, Mihai. **Album Mihai Eminescu – 162 de ani de la naştere**. Ilustraţii la poemul „Luceafărul” semnate de D. Bordenache şi M. Teişanu. Iaşi: Tipo Moldova, 2012, [79] f.: il. color.
Volumul conţine ediţia anastatică „Luceafărul” ilustrat de Aurel Bordenache şi ediţia anastatică „Luceafărul” ilustrat de Mişu Teişanu, Bucureşti, Luceafărul, 1921-1923.

EMINESCU, Mihai. **Articole politice**. Ediţia a 2-a anastatică. Bacău: Babel, Vicovia, 2012, 182 p.
Lucrare apărută după ediţia: M. Eminescu, „Articole politice”. Bucureşti, Minerva, 1910.

EMINESCU, Mihai. **Constelaţia Luceafărului; Sonetele; Scrisorile**. Editate şi comentate de Petru Creţia. Ediţia a 2-a. Bucureşti: Humanitas, 2012, 251 p.

EMINESCU, Mihai. **Eminescu doineşte …** Îngrijitor ediţie: Ioan Drăguşin; prefaţă de acad. Mihai Cimpoi. Bucureşti: Speteanu, 2012, 334 p.

EMINESCU, Mihai. **Poesii** / Mihail Eminescu; ediţie critică, studiu introductiv, comentarii filologice şi scenariul probabil al ediţiei princeps de N. Georgescu. Bucureşti: Editura Academiei Române, 2012.

EMINESCU, Mihai. **Poesii** / Mihail Eminescu; cu o notiţă biografică de Titu Maiorescu. Ediţia a 2-a anastatică. Bacău: Vicovia, 2012, 316 p.

„Ediţia a 2-a anastatică după ediţia a IV-a a cărţii «Poesii» de Mihail Eminescu, cu o notiţă biografică de Titu Maiorescu, apărută la Editura Librăriei Socescu&Comp. Bucureşti, 1889”.

EMINESCU, Mihai. **Poesii alese = Poesias escogidas**. Pref., trad.: Mario Castro Navarrete. Iaşi: Contact Internaţional, 2012.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti: Cartex 2000, 2012, 256 p.

EMINESCU, Mihai. **Scrisori, critici, vederile sale politice** / Mihail Eminescu; scrisori: Henrieta Eminescu; pref.: I.L. Caragiale. Ediţia a 2-a anastatică. Bacău: Vicovia: Babel, 2012, 127 p.
„Ediţia a II-a anastatică după: Henriette şi Mihail Eminescu: Scrisori către Cornelia Emilian şi fiica sa Cornelia şi Mihail Eminescu: Diverse (Critici, Vederile sale politice) – cu o prefaţă de I. L. Caragiale –, apărute la Iaşi în anul 1893 la Editura Librăriei Şcoalelor Fraţii Şaraga”.

EMINESCU, Mihai. **Sonetti e poesie varie = Sonete şi alte poezii**. Florilegio e commenti critici con testo a fronte a cura di Geo Vasile. Bucureşti: Pavesiana, 2012, 179 p.

EMINESCU, Mihai. **Vis şi alte treizeci de poeme necunoscute**. Restituite de Petru Creţia; alese şi prezentate de Mircea Cărtărescu; în rostirea lui Marcel Iureş; il.: Tudor Jebeleanu. Ed. a 2-a revăzută şi adăugită. Bucureşti: Casa Radio, 2012, 112 p. + CD.

EMINESCU, Mihai. **A l’étoile; Solitude; Et si…; Pourquoi ne viens-tu pas?** Traduceri de L. Ciubotarencu. În: *Poezia*, An. 17, 2012 primăvară, nr.1 (59), p. 92-95.

EMINESCU, Mihai. **Along the Mateless Poplar Line; When Branches; Why Don’t You Come**. English version: Gabriela Pachia. În: *Poezia*, An. 18, 2012 iarnă, nr. 4 (62), p. 122-124.

EMINESCU, Mihai. **Ce suflet trist = Quelle âme amére; Şi dacă… = Et si…; Peste vârfuri = Sur les cimes; De vorbiţi mă fac că n-aud = Si vous parlez, je fais le sourd**. Transpus în limba franceză de Paula Romanescu. În: *Porto-Franco*, An. 22, 2012, nr. 1-2-3, p. 9-10.

EMINESCU, Mihai. **Desire; The Lake; So Fresh and Dainty; What Is Love?; Evenfall on the Hilltop**. English version: Gabriela Pachia. În: *Poezia*, An. 18, 2012 toamnă, nr. 3 (61), p. 81-85.

EMINESCU, Mihai. **Din gândirea politică eminesciană**. Texte alese de Răzvan Codrescu. În: *Rost*, An. 10, 2012 iun., nr. 110, p. 31-33.
„mică crestomaţie […] după ediţia I. Creţu din 1939”.

EMINESCU, Mihai. **Glossă = Glossa; Odă (în metru antic) = Ode (in metro antico)**. Versiune italiană de Geo Vasile. În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 10-11-12 (222-223-224), p. 111-112.
(URL: http://www.stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_10-11-12_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

EMINESCU, Mihai. **Lacul = Jezioro; De-or trece anii = Gdyby lata pływać będą…; Când amintirile… = Kiedy wspomnienia…; Şi dacă… = Jeżeli…; La steaua = Gwiazda**. Traduceri de Aleksander G. Śerban. În: *Poezia*, An. 17, 2012 primăvară, nr. 1 (59), p. 89-92.

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (IV)**. În: *Poezia*, An. 17, 2012 primăvară, nr. 1 (59), p. 247-250.

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (V)**. În: *Poezia*, An. 17, 2012 vară, nr. 2 (60), p. 248-250.

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (VI)**. În: *Poezia*, An. 18, 2012 toamnă, nr. 3 (61), p. 248-250.

EMINESCU, Mihai. **Poem de decembrie**. În: *Cronica*, An. 47, 2012 dec., nr. 12, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Prin nopţi tăcute**. În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 ian., nr. 1 (12), p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Stau în cerdacul tău…** În: *Luceafărul de dimineaţă*, 2012 ian., nr. 1 (1019), p. 1.

B. ISTORIE ŞI CRITICĂ LITERARĂ

ADAM, Constantin. **„Tot mai citesc măreaţa-ţi carte…”.** În: *Revista română*, An. 18, 2012 martie, nr. 1 (67), p.10-11.
Despre receptarea operei poetului Mihai Eminescu.

AGAPIE, Gina. **Muzica terapeutică** (IV). În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 febr., nr. 2 (38), p. 13-14.
„Muzica terapeutică din textul eminescian”.

ALBORNOZ CASTRO, Álvaro. **Odiseea lui Eminescu sau cum s-a înfiinţat Centrul de Studii Româneşti „Mihai Eminescu" de la Santiago de Chile – primul centru de studii româneşti din America de Sud.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 257-272.

ANIŢULUI, Mihaela. **Publicistica eminesciană pe teme culturale.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 4-5-6 (216-217-218), p. 111-113. (URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_4-5-6_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

APOSTOL, Maria; SLUJITORU, Cătălina. **Istorii de amor. Gelosul Eminescu şi frumoasa lui muză blondă: iubire înecată într-o sticlă de otravă** (I). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 febr., nr. 122, p. 7724.

APOSTOL, Maria; SLUJITORU, Cătălina. **Istorii de amor. Gelosul Eminescu şi frumoasa lui muză blondă: iubire înecată într-o sticlă de otravă** (II). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 martie, nr. 123, p. 7824.

ARMENESCU, Elena. **Eminescu în eternitate**. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7575-7576.

AXINTE, Şerban. **M. Eminescu şi mitul personal al autorului**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 apr., nr. 4 (196), p. 99-100. Gisèle Vanhese, „Luceafărul de Mihai Eminescu: portrait d'un dieu obscur". Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

BACIU, Elena. **Eminescu – romancier. Naturi catilinare**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 iun., nr. 6 (42), p. 13-14.

BACIU, Gheorghe. **Revolta elevilor de la Institutul Academic din Iaşi împotriva profesorului Mihai Eminescu**. În: *Dacia literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (104-105), p. 55-60.

BARBU, Corina. **Somnul şi visul în opera lui Mihai Eminescu şi a lui Lucian Blaga.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 237-253.

BAUMGARTEN, Alexander. **Interpretarea cu rest**. În: *Dilemateca*, An. 7, 2012 iul., nr. 74, p. 27.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu”, Bucureşti, Editura Art, 2012.

BĂCIUŢ, Nicolae. **Omul deplin**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 iun., nr. 6 (42), p. 13.
Eseu despre Eminescu.

BELDEANU, Ion. **Tragedia lui Eminescu văzută de Theodor Codreanu.** În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 febr., nr. 2 (194), p. 91-92.
Theodor Codreanu, „Eminescu în captivitatea «nebuniei»”. Chişinău, Universul, 2011.

BHOSE, Amita. **India – şapte noi emisiuni radiofonice** / notă asupra ediţiei şi text îngrijit de Liviu Bordaş. În: *Viaţa românească*, 2012, nr. 5-6, p. 213-231.
Conţine transcrierea emisiunii „Eminescu şi Tagore”**,** susţinută de Amita Bhose pe data de 11 iunie 1992 (p. 228-230).

BITOLEANU, Iulian. **Apogeul publicisticii eminesciene. „Icoane vechi şi icoane nouă”** (I). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 martie, nr. 123, p. 7759.

BITOLEANU, Iulian. **Apogeul publicisticii eminesciene. „Icoane vechi şi icoane nouă”** (II). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 apr., nr. 124, p. 7859.

BITOLEANU, Iulian. **Apogeul publicisticii eminesciene. „Icoane vechi şi icoane nouă”** (III). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 mai, nr. 125, p. 7959.

BITOLEANU, Iulian. **Apogeul publicisticii eminesciene. „Icoane vechi şi icoane nouă”** (IV). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 iun., nr. 126, p. 8065.

BITOLEANU, Iulian. **Apogeul publicisticii eminesciene. „Icoane vechi şi icoane nouă”** (V). În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 iul., nr. 127, p. 8166-8167.

BITOLEANU, Iulian. **Publicistul Eminescu şi religia**. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7609-7610.

BOT, Ioana. **Eminescu explicat fratelui meu**. Bucureşti: Editura Art, 2012, 272 p.

BOTA, Ionel. **Eminescu – simfonia cărăşană. Despre un Eminescu al Banatului şi al conştiinţei noastre identitare**. În: *Spieluhr*, supliment al revistei *Orient latin*, An. 19, 2012, nr. 2, p. 26-31.
(URL: http://levurelitteraire.com/0NUMERO6/PDF/revista.pdf) (accesat: 15.03.2013).

BOŢOIU, Monica. **Nevoia de Eminescu**. În: *Cronica*, An. 47, 2012 ian., nr. 1, p. 11.

BURŢA-CERNAT, Bianca. **Un Eminescu diferit**. În: *Observator cultural*, An. 13, 2012 iun. 14-20, nr. 370 (628), p. 13.
Gisèle Vanhese, „Luceafărul de Mihai Eminescu: portrait d'un dieu obscur". Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

BUSNEA, Romulus Dan. **Eminescu şi limba română, repere ale operei lui Nichita Stănescu.** În: *Plumb*, An. 8, 2012 martie, nr. 60, p. 3.

BUTARU, Lucian T. **Eminescu and the pattern of romanian antisemitism**. În: *Studia Universitatis Babes-Bolyai. Studia Europaea*, Vol. 57, 2012 September, no. 3, p. 117-128.
(URL: http://www.studia.ubbcluj.ro/download/pdf/727.pdf) (accesat: 15.03.2013)

BUTUŞINĂ, Elena. **Doi eseişti sibieni**. În: *Steaua*, An. 63, 2012 febr.-martie, nr. 2-3 (760-761), p. 53-54.
Radu Vancu, „Eminescu. Trei eseuri", Sibiu, Editura InfoArt Media; Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2011; Rodica Grigore, „Măşti, caligrafie, literatură", Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2011.

BUZERA, Ion. **Trei trasee eminescologice**. În: *Mozaicul*, An. 15, 2012, nr. 12 (170), p. 11.
Radu Vancu, „Eminescu. Trei eseuri", Sibiu, Editura InfoArt Media; Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2011.

CANGE, Radu. **Gîndind la Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 196.

CĂLUŢIU-SONNENBERG, Gabriela. **Eminescu for Windows**. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7578-7579.

CÂRLUGEA, Zenovie. **„Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic" (Arhip Art, Sibiu, 2010)**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 ian.-febr., nr. 1-2 (251-252), p. 50-51.
George Popa, „Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic". Sibiu, Arhip Art, 2010.

CEHAN-RACOVIŢĂ, Constantin. **Trista comemorare a lui M. Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (255-256), p. 37-38.
Text publicat în „Suceava", nr. 132, 16 iunie 1939, p. 3.

CERNAT, Paul. **Itinerariile demonismului eminescian**. În: *Bucureştiul cultural*, An. 8, 2012 mai 29, nr. 114, p. 3.
Gisèle Vanhese, „«Luceafărul» de Mihai Eminescu. Portrait d'un dieu obscur", Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2011.

CHIVU, Marius. **Conjuraţia Eminescu** (I). În: *Dilema veche*, An. 9, 2012 dec. 6-12, nr. 460, p. 14.
Florina Iliş, „Vieţile paralele", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012.

CHIVU, Marius. **Conjuraţia Eminescu** (II). În: *Dilema veche*, An. 9, 2012 dec. 13-19, nr. 461, p. 14.
Florina Iliş, „Vieţile paralele", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2012.

CHIVU, Marius. **Puzzle cu Eminescu**. În: *Dilema veche*, An. 9, 2012 iul. 12-18, nr. 439, p. 14.
Iacob Negruzzi, „Amintiri din Junimea". Ediţie îngrijită de Ioana Pârvulescu. Bucureşti, Editura Humanitas, 2011; „G. Călinescu vorbeşte despre «Eminescu, poet naţional»", audio book. Prezentare de Bogdan Alexandru-Stănescu. Bucureşti, Editura Casa Radio, 2012.

CIFOR, Lucia. **Eminescu şi religia artei.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 63-78.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu văzut de marii pictori ai lumii**. În: *Caiete critice*, 2012, nr. 8 (298), p. 10-13.

CIOBANU, Gheorghe A.M. **Frumosul omenesc „fără de corp", la Eminescu.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 mai, nr. 125, p. 7995-7996.

CIOTLOŞ, Cosmin. **Un Eminescu plauzibil.** În: *România literară*, An. 44, 2012 iun. 29, nr. 26, p. 7.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu”, Bucureşti, Editura Art, 2012.

CIUBOTARU, Iulian Marcel. **Eminescu şi avatariile manuscriselor sale**. În: *Cronica*, An. 47, 2012 mai, nr. 5, p. 23.
„Avatarii ale manuscriselor Eminescu”. Culegere alcătuită de Anca Silviu Bogdan şi Marin Diaconu. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009.

CODREANU, Theodor. **A.C. Cuza: revelaţia unei exegeze eminesciene inedite** (III). În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 ian.-febr., nr. 1-2 (251-252), p. 75-77.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*. Vol. 23-24. Ediţie critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O., 2010.

CODREANU, Theodor. **A.C. Cuza: revelaţia unei exegeze eminesciene inedite** (IV). În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 martie-apr., nr. 3-4 (253-254), p. 56-57.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*. Vol. 23-24. Ediţie critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O., 2010.

CODREANU, Theodor. **A.C. Cuza: revelaţia unei exegeze eminesciene inedite** (V). În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (255-256), p. 54-57.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*. Vol. 23-24. Ediţie critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O., 2010.

CODREANU, Theodor. **A.C. Cuza: revelaţia unei exegeze eminesciene inedite** (VI). În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 iul.-aug., nr. 7-8 (257-258), p. 59-63.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: *Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu*. Vol. 23-24. Ediţie critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O., 2010.

CODREANU, Theodor. **Eminescianismul lui Cezar Ivănescu**. În: *Argeş*, An. 12 (47), 2012 iun., nr. 6 (360), p. 20-22.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi Brâncuşi.** În: *Însemnări ieşene,* An. 4, 2012 ian., nr. 1, p. 62-65.

CODREANU, Theodor. **Grigore Vieru şi Eminescu.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7557.

CODRESCU, Răzvan. **Eminescu n-a murit.** În: *Rost*, An. 10, 2012 iun., nr. 110, p. 29-30.

COLPACCI, Viorica. **Simpozionul anual Mihai Eminescu la consulatul român din New York**. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7581.

COMAN, Viorel. **„Ia mai opriţi-l pe Eminescu ăsta!"**. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012, martie, nr. 123, p. 7779-7780.
Despre publicistica lui Mihai Eminescu.

COROIU, Constantin. **Eminescu, gazetarul intolerabil**. În: *Cultura*, 2012 iun. 7, nr. 377.
(URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/06/eminescu-gazetarul-intolerabil/) (accesat: 15.03.2013)

COROIU, Constantin. **Eminescu şi contemporanii săi**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 iun., nr. 6 (198), p. 135-136.

Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu: sec. XX / prefaţă şi note de I. Oprişan. Ediţie critică de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici. Bucureşti: Saeculum I.O.
Vol. 30: **Martie - iunie 1923: sec. XX**. 2012, 384 p.
Vol. 31: **Iulie - decembrie 1923: sec. XX**. 2012, 320 p.
Vol. 32: **Decembrie 1923 - octombrie 1924: sec. XX**. 2012, 336 p.
Vol. 33: **Noiembrie - decembrie 1924: sec. XX**. 2012, 304 p. : il.

COSTACHE, Iulian. **Reinventând lectura scriitorilor supra-canonici.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 51-60.

COSTIN, Calistrat. **Asceza adevărului (fragmente)**. În: *Plumb*, An. 8, 2012 ian., nr. 58, p. 1.
„Eminescu – 162".

COŞEREANU, Valentin. **Identitatea românească la graniţa Imperiului: Eminescu şi Aron Pumnul – impactul cernăuţean. Viaţa religioasă, cheia identităţii neamului în Bucovina**

habsburgică. În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 280-291.

COŞEREANU, Valentin. **Importanţa marilor universităţi imperiale. Autorităţile profesorale ale timpului, profesorii lui Eminescu.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 10-11-12 (222-223-224), p. 99-104.
(URL: http://www.stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_10-11-12_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

COŞEREANU, Valentin. **Jurnalul Junimii**. În: *Caiete critice*, 2012, nr. 1 (291), p. 14-28.
„Jurnalul Junimii”, manuscris aflat la Memorialul Ipoteşti – Centrul Naţional de Studii „Mihai Eminescu” (82 de file, din care 57 scrise de mână de istoricul A.D. Xenopol).

COŞEREANU, Valentin. **Niveluri de sublimare poetică** (13). În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 1-2-3 (213-214-215), p. 114-117.
„Eminescu in aeternum”.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_1-2-3_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

COŞEREANU, Valentin. **Niveluri de sublimare poetică** (14). În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 4-5-6 (216-217-218), p. 102-106.
„Eminescu in aeternum”.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_4-5-6_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

COŞEREANU, Valentin. **1871- Serbarea de la Putna, un eveniment nedorit la graniţa Imperiului Austro-Ungar**. În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 1-2-3 (213-214-215), p. 118-123.
„Eminescu in aeternum”.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_1-2-3_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

COŞEREANU, Valentin. **Tudor Arghezi – un mod poetic de a percepe geniul eminescian**. În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 7-8-9 (219-220-221), p. 107-109.
„Eminescu in aeternum”.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_7-8-9_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

COŞEREANU, Valentin. **Tudor Arghezi - un mod poetic de a percepe geniul eminescian**. În: *Caiete critice*, 2012, nr. 6 (296), p. 35-38.

COTESCU, Diana; NEDELCEA, Tudor. **Shakespeare în viziunea lui Eminescu = Shakespeare in Eminescu's vision**. Craiova: Aius, 2012, 99 p.

COZMEI, Ion. **Călineştii lui Eminovici**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 nov.-dec., nr. 11-12 (261-262), p. 74-75.

COZMEI, Ion. **Mihai Eminescu şi Taras Şevcenko – sub semnul unei sintagme viabile: poet naţional.** În: *Plumb*, An. 8, 2012 iun., nr. 63, p. 3, 13.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **„Apocalypse Now"**. În: *Observator cultural*, An. 13, 2012 sept. 13-19, nr. 383 (64), p. 11.
Radu Vancu, „Eminescu. Trei eseuri". Sibiu, Editura InfoArt Media; Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2011.

CUBLEŞAN, Constantin. **Ion Vitner: „Eminescu"**. În: *Însemnări ieşene,* An. 4, 2012 martie, nr. 3, p. 72-75.
Ion Vitner, „Eminescu". Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955.

CUBLEŞAN, Constantin. **Oratorul Eminescu**. În: *Dacia literară*, An. 23, 2012 iul.-aug., nr. 7-8 (106-107), p. 84-87.
Daniel Ciurel, „Oratorul Eminescu. Structuri şi strategii retorice în publicistică". Timişoara, Editura Mirton, 2011.

CUSMERENCO, Diana. **Delimitări ale conceptului de *istorie* în opera eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 79-88.

DANCIU, Anca-Elena. **Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Editura Art, Bucureşti, 2012, 271 p.** În: *Studii de ştiinţă şi cultură*, Vol. 8, 2012 sept., nr. 3, p. 141-143.
(URL: http://www.revista-studii-uvvg.ro/images/stories/30/13.%20 Recenzie%20Anca%20Danciu.pdf) (accesat: 15.03.2013)

DIACON, Vasile. **Povestea unei ediţii Eminescu**. În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 martie, nr. 3 (14), p. 9.
Mihai Eminescu, „Icoană şi privaz: opera poetică”. Redactor, selecţie de texte, itinerar biografic şi prefaţă de Daniel Corbu. Iaşi, Editura Princeps Edit, 2010.

DIACONESCU, Traian. **Mit şi antimit în poemul „Cugetările sărmanului Dionis”.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 168-175.

DIACONESCU, Traian. **Sacru şi profan în poemul „Umbra lui Istrate Dabija Voievod”.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 124-130.

DIDA, Alina Ivana. **„Eminescu printre noi”**. În: *Rost*, An. 10, 2012 febr., nr. 106, p. 23-27.
Despre conferinţa „Eminescu printre noi”, susţinută de către academicianul Dimitrie Vatamaniuc la Teatru Naţional Bucureşti.

DINESCU, Viorel. **Genii literare în actualitate: M. Eminescu şi I. Barbu**. În: *Baaadul literar*, An. 6, 2012 aug.-nov., nr. 3-4 (22-23), p. 17- 21.

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: arhetipuri, complexe…** (I). În: *Cultura*, 2012 oct. 4, nr. 392.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric”, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.
(URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/10/eminescu-arhetipuri-complexe/) (accesat: 15.03.2013)

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: arhetipuri, complexe…** (II). În: *Cultura*, 2012 oct. 11, nr. 393.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric”, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.
(URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/10/eminescu-arhetipuri-complexe-ii/) (accesat: 15.03.2013)

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: arhetipuri, complexe…** (III). În: *Cultura*, 2012 oct. 18, nr. 394.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric”, Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.
(URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/10/eminescu-arhetipuri-complexeiii/) (accesat: 15.03.2013)

DOCA, Gheorghe. **Eminescu: arhetipuri, complexe…** (IV). În: *Cultura*, 2012 oct. 25, nr. 395.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric", Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.
(URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/10/eminescu-arhetipuri-complexe-iv/) (accesat: 15.03.2013)

DOMAN, Dumitru Augustin. **George Ene – „Eminescu şi lumea politică românească în proverbe comentate"**. În: *Argeş*, An. 12 (47), 2012 oct., nr. 10 (364), p. 13.
George Ene, „Eminescu şi lumea politică românească în proverbe comentate". Piteşti, Editura Tiparg, 2012, 512 p.
(URL: http://www.centrul-cultural-pitesti.ro/images/pdf/arges-10-2012/Pag 09-18.pdf) (accesat: 15.03.2013).

DORCU, Florin. **Magia evocatoare la Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 89-106.

DRĂGHICI, Marian. **Spectacolul Marcus** (I). În: *Viaţa românească*, 2012, nr. 3-4, p. 18-25.
Conţine textul „Cazul Eminescu, emblematic pentru situaţia matematicii în şcoală" (p. 23-24).

DRĂGULĂNESCU, Amalia. **Ambivalenţa tiparelor clasice.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 152-167.

DRĂGULĂNESCU, Sebastian. **Eminescu şi comicul: strategii şi stratageme estetice**. Iaşi: Alfa, 2012, 258 p.

DULĂU, Alexandra Viorica**. Mihai Eminescu et Guy de Maupassant: une simple coïncidence?** În: *Lingua. Language and Culture*, 2012, nr. 2, p. 147-154.

ENE, George. **Eminescu şi lumea politica românească în proverbe.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 292-310.

ENE, George. **Eminescu şi lumea politică românească în proverbe comentate**. Piteşti: Editura Tiparg, 2012, 512 p.

EPURIANU, Daniela Paula. **Sonetele eminesciene antume, altfel (fragmente)**. În: *Dacia literară*, An. 23, nr. 1-2 (100-101), ian.-febr. 2012, p. 69-74.
Textul-eseu a fost premiat la Festivalul Naţional „Porni Luceafărul…”, Botoşani, iunie 2011.

FERCU, Ion. **Prin subteranele dostoievskiene** (4): Arhipelagul Gulag şi „Subterana”; Eminescu şi Dostoievski. În: *Ateneu*, An. 49, 2012 febr., nr. 2 (510), p. 22.

FIRESCU, Daniela. **Le secret d'un poète**. În: *Luceafărul de dimineaţă*, 2012 febr., nr. 2 (1020), p. 5.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric”. Ediţia a 2-a. Bucureşti, Humanitas, 2011.

FLOREA, Sorina. **Neologismul în opera poetică a lui Mihai Eminescu**. Iaşi: Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2012, 172 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Petru Zugun.

G. Călinescu vorbeşte despre „Eminescu, poet naţional”. Audio book. Prezentare de Bogdan Alexandru-Stănescu. Bucureşti: Editura Casa Radio, 2012 (CD: 58'51").
„Comunicare susţinută de G. Călinescu în cadrul Sesiunii Ştiinţifice a Academiei Române şi a Uniunii Scriitorilor, organizate cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la moartea lui Mihai Eminescu; Bucureşti, Sala Mică a Palatului, iunie 1964. Înregistrare cu public, realizată de Radio România în 10 iunie 1964”.

GALBEN, Cornel. **Ibrăileanu despre „părintele” literaturii artistice române.** În: *Plumb*, An. 8, 2012 febr., nr. 59, p. 3.
Despre unele studii, note şi articole consacrate poetului Mihai Eminescu, scrise de criticul G. Ibrăileanu şi publicate în diverse culegeri şi reviste.

GALERIU, Constantin. **Chipul Mîntuitorului Iisus Hristos în gândirea lui Mihai Eminescu** (I). Text stabilit şi prezentare de Bogdan-Lucian Stoicescu. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7554 - 7555.
Publicat în: *Studii teologice*, An. 43, 1991 ian.-febr., nr. 1, p. 45-54.

GALERIU, Constantin. **Chipul Mîntuitorului Iisus Hristos în gândirea lui Mihai Eminescu** (II). Text stabilit şi prezentare de Bogdan-Lucian Stoicescu. În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 febr., nr. 122, p. 7654-7655.
Publicat în: *Studii teologice*, An. 43, 1991 ian.-febr., nr. 1, p. 45-54.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (1). În: *Însemnări ieşene,* An. 4, 2012 mai, nr. 5, p. 66-69.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (2). În: *Însemnări ieşene,* An. 4, 2012 iun., nr. 6, p. 70-75.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (3). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 iul.-aug., nr. 7-8, p. 84-91.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (4). În: *Însemnări* ieşene, An. 4, 2012 sept., nr. 9, p. 65-70.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (5). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 oct., nr. 10, p. 68-74.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (6). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 nov., nr. 11, p. 72-77.

GEORGESCU, Nicolae. **Arta de a scrie pe vremea lui Eminescu** (7). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 dec., nr. 12, p. 70-75.

GEORGESCU, Nicolae. **Boala şi moartea lui Eminescu**. Ediţia a 2-a revăzută şi adăugită. Bacău: Editura Babel, 2012, 220 p.

GEORGESCU, Nicolae; LĂZĂRESCU, Rodica. **„Cel de-al treilea mit, acela al înţeleptului Eminescu, se va naşte”**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 ian., nr. 1 (37), p. 14-16.
Interviu realizat de Rodica Lăzărescu cu Nicolae Georgescu.

GEORGESCU, Nicolae. **Cele trei arestări ale lui Eminescu** (1). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 ian., nr. 1, p. 57-61.

GEORGESCU, Nicolae. **Cele trei arestări ale lui Eminescu** (2). În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 febr., nr. 2, p. 54-59.

GEORGESCU, Nicolae. **Proiect de editare: Eminescu, „Opera omnia”.** În: *Însemnări ieşene*, An. 4, 2012 martie, nr. 3, p. 66-71.

GEORGESCU, Nicolae. **„Revizionism” în eminescologie?** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7552-7553.

GHICA, Vasile. **Eminescu – temeiuri filosofice.** În: *Plumb*, An. 8, 2012 febr., nr. 59, p. 3.
Ionel Necula, „Eminescu în tentaţii metafizice". Râmnicu-Sărat, Editura Rafet, 2012.

GHIŢĂ, Cătălin. **Configurarea spaţiului oriental în poezia romantică românească: I. Elemente ale spaţiului natural**. În: *Contemporanul – ideea europeană*, An. 23, 2012 iul., nr. 7, p. 13, 14.
Referinţe critice: Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade-Rădulescu, Mihai Eminescu.

GHIŢĂ, Cătălin. **Configurarea spaţiului oriental în poezia romantică românească: II. Elemente ale spaţiului artificial**. În: *Contemporanul – ideea europeană*, An. 23, 2012 aug., nr. 8, p. 13.
Istorie şi critică literară: Dimitrie Bolintineanu, Mihai Eminescu.

GHIŢĂ, Cătălin. **Un triumf al mişcării**. În: *Contemporanul – ideea europeană*, An. 23, 2012 oct., nr. 10, p. 13.
Istorie şi critică literară: Mihai Eminescu.

GÎRMACEA, Gabriela. **Nicolae Georgescu „Boala şi moartea lui Mihai Eminescu"**. În: *Ateneu*, An. 49, 2012 oct., nr. 10 (518), p. 6.
Nicolae Georgescu, „Boala şi moartea lui Eminescu". Ediţia a 2-a revăzută şi adăugită. Editura Babel, 2012.

GRINEA-MIRONESCU, Andreea. **Receptarea lui Eminescu în critica interbelică: Paul Zarifopol.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 31-41.

HORVAT, Săluc. **Eminescu într-o ediţie anastatică.** În: *Nord Literar*, An. 10, 2012 ian., nr. 1 (104), p. 5.
Mihai Eminescu, „Poesii şi proză". Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2011.

IACOBAN, Mircea Radu. **Recitiri**. În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 ian., nr. 1 (12), p. 3.
Despre publicistica lui Mihai Eminescu.

IARCA, Iulia. **Imaginea interioară a lui Eminescu.** În: *România literară*, An. 44, 2012 mai 4, nr. 18, p. 7.
Mircea Cărtărescu, „Eminescu. Visul chimeric". Bucureşti, Editura Humanitas, 2011.

IONESCU-BUCOVU, Ion. **Caragiale şi Eminescu.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 mai, nr. 125, p. 7952.

IORDACHE, Emil. **Eminescu şi Dostoievski – jurnalişti la 1877** (I). În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 oct., nr. 10 (202), p. 73-77.

IORDACHE, Emil. **Eminescu şi Dostoievski – jurnalişti la 1877** (II). În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 nov., nr. 11 (203), p.72-76.

IORDACHE, Emil. **Eminescu şi Dostoievski – jurnalişti la 1877** (III). În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 dec., nr. 12 (204), p. 51-56.

ISAC, Igor. **Oameni şi Noapte. De veghe la Eminescu… – marginalii la un eveniment în premieră mondială**. În: *Orient latin*, An. 19, 2012, nr. 3, p. 4-5.
Fragment din volumul „Jurnalul de la Oraviţa".
(URL: http://costyconsult.files.wordpress.com/2012/10/ol-3-pe-2012.pdf) (accesat: 15.03.2013).

IVANCU, Ovidiu. **Din nou, despre Eminescu**. În: *Viaţa românească*, 2012, nr. 5-6, p. 75-78.

IVĂNESCU, Cezar; VASILIU, Lucian. **„Cezar Ivănescu şi Lucian Vasiliu – dialoguri televizate". Despre cărţi şi nu numai** / transcrieri de Alfredina Iacobitz. În: *Argeş*, An. 12 (47), 2012 aug., nr. 8 (362), p. 10-11.
Conţine textul cu titlul „Alt Eminescu…", transcriere a emisiunii de la TVR Iaşi din 13 februarie 2007.

MANEGA, Miron. **„Vom avea de-acum înainte dominaţia banului internaţional, impusă de străini": interviu cu Mihai Eminescu.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 sept., nr. 129, p. 8396-8397.
Interviu virtual cu răspunsuri extrase din textele eminesciene apărute în diverse publicaţii (*Federaţiunea, Convorbiri literare, Curierul de Iaşi, Timpul*, *România liberă)* şi din manuscrisele publicate postum.

MANIU, Leonida. **Eminescianismul. Câteva aproximaţii.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 42-50.

MANIU, Leonida. **Eminescianismul. Cîteva aproximaţii**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 apr., nr. 4 (196), p. 123-126.

MANIU, Leonida. **Eminescu în exegeza lui Ştefan Cuciureanu** (I). În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 ian., nr. 1 (12), p. 14.

MANIU, Leonida. **Eminescu în exegeza lui Ştefan Cuciureanu** (II). În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 febr., nr. 2 (13), p. 7.

MANIU, Leonida. **„Strigoii" de Mihai Eminescu – o posibilă întîlnire cu prima iubire**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 iun., nr. 6 (198), p. 116-120.

MAREŞ, Nicolae. **Corespondenţă Lucian Blaga – Ion Petrovici**. În: *Viaţa românească*, 2012, nr. 7-8, p. 145-151.
Conţine textul „O conferinţă despre Eminescu", care include o scrisoare a lui Lucian Blaga către Ion Petrovici, datată Cluj, 31 mai 1939 (p. 149). În scrisoare, Blaga răspunde negativ invitaţiei de a ţine o conferinţă despre Eminescu.

MARIAN, Rodica. **„Micul eu" în variantele „Luceafărului"**. În: *Apostrof*, An. 23, 2012, nr. 6 (265), p. 6-7.

MARIAN, Rodica. **O dimensiune reflexivă şi ironică din versiunea genuină a „Luceafărului" eminescian.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 147-151.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu şi „Caietul vienez"**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 70-72.
Cristian Livescu, „Eminescu şi enigmele Caietului vienez: strategiile textuale ale debutului literar". Piatra Neamţ, Crigarux, 2011.

MICU, Dumitru. **Vizionarismul eminescian într-o nouă exegeză**. În: *Cultura*, An 7, 2012 iul. 12, nr. 27 (382), p. 9.
Carmina Mimi Cojocaru, „Antropogonia eminesciană", Iaşi, Editura Junimea, 2012.

MIHĂIEŞ, Mircea. **Eminescu la Buzău!** În: *România literară*, An. 44, 2012 ian. 27, nr. 4, p. 7.
Despre simpozionul „Eminescu – de la lectură la statuie", organizat de scriitorii buzoieni la împlinirea a 162 de ani de la naşterea poetului.

MIHĂILĂ, Silviu. **O „răscruce" în eminescologie**. În: *Dilemateca*, An. 7, 2012 aug., nr. 75, p. 24.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Bucureşti, Editura Art, 2012.

MIHĂILĂ, Silviu. **O răscruce în eminescologie**. În: *Cultura*, 2012 oct. 4, nr. 392.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Bucureşti, Editura Art, 2012. (URL: http://revistacultura.ro/nou/2012/10/o-rascruce-in-eminescologie/) (accesat: 15.03.2013)

MIHĂILĂ, Silviu. **„Provocări" eminesciene. Ioana Em. Petrescu, citind eminescologie = Eminescian „challenges". Ioana Em. Petrescu reading eminescology**. În: *Transilvania*, 2012, nr. 3, p. 29-34.

MIHĂILĂ, Silviu. **Spre un nou Eminescu**. În: *Steaua*, An. 63, 2012 iul.-aug., nr. 7-8 (765-766), p. 40-41.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu", Bucureşti, Editura Art, 2012.

MIREA, Gabriel-Adrian. **Elegia serenă – Mihai Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 215-236.

MIRONESCU, Doris. **Ironie romantică şi narativitate în basmul liric. „Călin (file din poveste)".** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 109-123.

MIRONESCU, Doris. **Teatrul lui M. Eminescu, între manuscris şi nostalgia editorială**. În: *Transilvania*, 2012, nr. 4, p. 9-16.

MITCHIEVICI, Angelo. **Eminescu şi inocenţa lecturii**. În: *Orizont*, An. 24, 2012 iul. 31, nr. 7, p. 12.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu". Bucureşti, Editura Art, 2012.

MITREA, Florin-Ciprian. **De ce este Eminescu filosof politic?**: partea întîi. În: *Rost*, An. 10, 2012 iun., nr. 110, p. 25-28.

MITREA, Florin-Ciprian. **De ce este Eminescu filosof politic?**: partea a doua. În: *Rost*, An. 10, 2012 iul.-aug., nr. 111-112, p. 34-36.

MIU, Constantin. **Tipuri de iniţiaţi eminescieni.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 oct., nr. 130, p. 8472.

MOCEANU, Ovidiu. **Ediţii Eminesciene. Problema criteriilor** (1). În: *Transilvania*, 2012, nr. 9, p. 58-60.

MORAR, Ioan. **Miniaturi de suflet pentru Eminescu.** În: *Revista română*, 2012 nov., nr. 4 (70), p. 14-15.

MUNTEANU, Cornel. **Eminescu. Polimorfismul operei.** Kraków: Wydawnictivo Uniwesytetu Jagiellońskiego, 2012, 248 p.

MUNTEANU, Ştefan**. C. Dobrogeanu-Gherea despre pesimismul eminescian** (I). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 oct., nr. 10 (518), p. 7.

MUNTEANU, Ştefan**. C. Dobrogeanu-Gherea despre pesimismul eminescian** (II). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 nov.-dec., nr. 11-12 (519-520), p. 5.

MUNTEANU, Ştefan. **Elvira Sorohan despre kantianismul lui Eminescu** (I). În: *Ateneu*, An. 48, 2011 nov.-dec., nr. 11-12 (507-508), p. 4.
Textul Elvirei Sorohan din „Caietele de la Putna", nr. 3, III, 2010: „Eminescu şi Kant sau marea revelaţie".

MUNTEANU, Ştefan. **Elvira Sorohan despre kantianismul lui Eminescu** (II). În: *Ateneu*, An. 48, 2012 ian., nr. 1 (509), p. 13.
Textul Elvirei Sorohan din „Caietele de la Putna", nr. 3, III, 2010: „Eminescu şi Kant sau marea revelaţie".

MUNTEANU, Ştefan. **I.A. Rădulescu-Pogoneanu despre traducerea lui Eminescu din „Critica raţiunii pure"** (I). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 febr., nr. 2 (510), p. 18.

MUNTEANU, Ştefan. **I.A. Rădulescu-Pogoneanu despre traducerea lui Eminescu din „Critica raţiunii pure"** (II). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 martie, nr. 3 (511), p. 18.

MUNTEANU, Ştefan. **Tudor Cătineanu despre antinomia eminesciană** (I). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 apr., nr. 4 (512), p. 5.
Tudor Cătineanu, „Echilibru şi dezagregare: Antinomia eminesciană", Bucureşti, Editura Sinapsa, 2002.

MUNTEANU, Ştefan. **Tudor Cătineanu despre antinomia eminesciană** (II). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 mai, 5 (513), p. 5.
Tudor Cătineanu, „Echilibru şi dezagregare: Antinomia eminesciană”, Bucureşti, Editura Sinapsa, 2002.

MUNTEANU, Ştefan. **Tudor Cătineanu despre antinomia eminesciană** (III). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 iun., nr. 6 (514), p. 5.
Tudor Cătineanu, „Echilibru şi dezagregare: Antinomia eminesciană”, Bucureşti, Editura Sinapsa, 2002.

MUNTEANU, Ştefan. **Tudor Cătineanu despre antinomia eminesciană** (IV). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 iul.-aug., nr. 7-8 (515-516), p. 5.
Tudor Cătineanu, „Echilibru şi dezagregare: Antinomia eminesciană”, Bucureşti, Editura Sinapsa, 2002.

MUNTEANU, Ştefan. **Tudor Cătineanu despre antinomia eminesciană** (V). În: *Ateneu*, An. 49, 2012 sept., nr. 9 (517), p. 5.
Tudor Cătineanu, „Echilibru şi dezagregare: Antinomia eminesciană”, Bucureşti, Editura Sinapsa, 2002.

MURGEANU, Ion. **Eminescu şi Caragiale în era brandurilor „progresiste”**. În: *Baaadul literar*, An. 6, 2012 mai, nr. 2 (21), p. 4-9.

MURGEANU, Ion. **Eminescu şi Carmen Sylva (Regina Elisabeta)**. În: *Baaadul literar*, An. 6, 2012 febr., nr. 1 (20), p. 5.

MURGEANU, Ion. **„Nu m-am gândit să învăţ a muri vreodată”**. În: *Baaadul literar*, An. 6, 2012 aug.-nov., nr. 3-4 (22-23), p. 10-12.

NECULA, Ionel. **„Caietul vienez” şi începuturile literare eminesciene.** În: *Porto-Franco*, An. 22 (191), 2012, nr. 1-2-3, p. 75-76.
Cristian Livescu, „Eminescu şi enigmele Caietului vienez: strategiile textuale ale debutului literar”. Piatra Neamţ, Editura Crigarux, 2011.

NECULA, Ionel. **Eminescu în tentaţii metafizice**. Râmnicu-Sărat: Editura Rafet, 2012, 141 p.

NECULA, Ionel. **Firea românească de la Eminescu la Caragiale.** În: *Porto-Franco*, An 22 (191), 2012, nr. 1-2-3, p. 41-43.

NEDELCEA, Tudor. **Eminescu despre Tudor Vladimirescu**. În: *Caiete critice*, 2012, nr. 6 (296), p. 31-34.

NEDELCEA, Tudor. **Shakespeare în viziunea lui Eminescu**. În: *Caiete critice*, 2012, nr. 1 (291), p. 29-38.

NISTOR, Eugeniu. **Eminescu şi filosofia**. În: *Vatra*, 2012 ian., nr. 1 (490), p. 69-73.

NOVAC, Gruia. **M. Eminescu – faţă-n faţă cu propriul portret**. În: *Baaadul literar*, An. 6, 2012 aug.-nov., nr. 3-4 (22-23), p. 48-50.

OLARU-NENATI, Lucia. **Amintiri (nesfârşite) de la Ipoteşti**. În: *Spieluhr*, supliment al revistei *Orient latin*, An. 19, 2012, nr. 2, p. 20-25.
(URL: http://levurelitteraire.com/0NUMERO6/PDF/revista.pdf) (accesat: 15.03.2013).

OLARU-NENATI, Lucia. **Cântecele lui Eminescu**. Ed. a 2-a, rev. Botoşani: Editura Agata, 2012.

OLARU-NENATI, Lucia. **Eminescu. De la muzica poeziei la poezia muzicii**. Pref.: D. Vatamaniuc, Viorel Cosma. Ed. a 3-a, rev. şi adăugită. Botoşani: Editura Agata, 2012.

OLARU-NENATI, Lucia. **Eminescu în presa Botoşanilor de altă dată** (I). În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 10-11-12 (222-223-224), p. 105-107.
(URL: http://www.stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_10-11-12_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013).

OLARU-NENATI, Lucia. **Eminescu şi „Academia Nordului"**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (255-256), p. 33-36.

OLARU-NENATI, Lucia. **O coincidenţă tulburătoare la Ipoteşti.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 4-5-6 (216-217-218), p.107-110.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_4-5-6_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

PAPUC, Liviu. **State Dragomir şi Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 123.

PARTOLE, Claudia. **„Dor de Eminescu”**. În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 ian., nr. 1 (12), p. 2.

PATAPIEVICI, Horia-Roman. **Eminescu şi viziunea paradiziacă.** În: *Orizont*, An. 24, 2012 apr. 27, nr. 4 (1555), p. 16-19.

PATRAŞ, Antonio. **Mitul eminescian. Reconfigurări polemice: E. Lovinescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 9-30.

PATRAŞ, Antonio. **O problemă controversată: psihologia erotică eminesciană.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 1-2-3 (213-214-215), p.124-127.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_1-2-3_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

PÂRVU, Adrian. **Glosă de criză.** În: *Luceafărul de dimineaţă*, 2012 oct., nr. 10 (1028), p. 8.

PETICĂ, Ştefan. **Transformarea liricei.** În: *Poezia*, An. 17, 2012 vară, nr. 2 (60), p. 106-109.
Ştefan Petică, „Opere”. Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1938.

PETRIA, Alexandru. **Victima Eminescu**. În: *Timpul*, An. 12, 2012 ian., nr. 1 (154), p. 22.

PINTILEI, Smaranda. **Pesimism sau orizont tragic în opera eminesciană.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 7-8-9 (219-220-221), p. 110-111.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_7-8-9_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

POPA, Adina-Maria. **Eminescu şi intrarea în REM.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 176-196.

POPA, Diana. **Cum ne mai raportăm la Eminescu?** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 275-279.

POPA, Diana. **Un succint bilanţ al „Studiilor eminescologice”**. În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 311-316.

POPA, George. **Euristica eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 131-143.

POPA, George. **Euristica eminesciană**. În: *Dacia literară*, An. 23, 2012 ian.-febr., nr. 1-2 (100-101), p. 62-68.

POPA, George. **In principio fuit Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (255-256), p. 28-32.

POPA, George. **„Luceafărul” – opera non finita**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 43-46.

POPA, George. **„Luceafărul” – opera non finita**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 ian., nr. 1 (37), p. 10-13.

POPA, George. **„Luceafărul” şi „Faust”**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 iun., nr. 6 (198), p. 41-45.

POPA, George. **Ochiul transcendental**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 martie, nr. 3 (39), p. 15-16.
Concepţia lui Mihai Eminescu despre geniu şi transcendenţă.

POPA, Mihai. **Sinteză istorică şi creaţie naţională la M. Eminescu şi Gh. I. Brătianu**. În: *Cogito*, Vol. 4, 2012 sept., nr. 3, p. 29-40.
(URL: http://cogito.ucdc.ro/2012/vol4n3/ro/cogitoromana._23.10.2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

POPA, Mircea. **Eminescu la Cernăuţi**. În: *Tribuna*, An. 11, 2012 ian. 16-31, nr. 225, p. 2, 21.

POPESCU, George. **La Steaua Eminescu**. În: *Mozaicul*, An. 15, 2012, nr. 1 (159), p. 22.

POPESCU, Ioan. **Mihai Eminescu despre Mihai Viteazul.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 aug., nr. 128, p. 8273.

PRUTEANU, George. **Jurnal cu Eminescu.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 oct., nr. 130, p. 8483.

PUGHINEANU, Oana. **Eminescu & Beyoncé**. În: *Tribuna*, An. 11, 2012 ian. 16-31, nr. 225, p. 3.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Despărţirea de Eminescu?** În: *Orient latin*, An. 19, 2012, nr. 2, p. 3-7.
(URL: http://levurelitteraire.com/0NUMERO6/PDF/revista.pdf) (accesat: 15.03.2013).

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescu, gazetarul.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 ian., nr. 121, p. 7556-7557.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescu, în două exegeze (Lecturi textuale şi contextuale)**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 ian.-febr., nr. 1-2 (251-252), p. 46-49.
Daniel Ciurel, „Oratorul Eminescu: structuri şi strategii retorice în publicistică”. Timişoara: Mirton, 2011; Theodor Codreanu, „Eminescu în captivitatea «nebuniei»”. Chişinău: Universul, 2011.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescu, oratorul**. În: *Acolada*, An. 6, 2012 ian., nr. 1 (51), p. 24.
Daniel Ciurel, „Oratorul Eminescu. Structuri şi strategii retorice în publicistică”. Timişoara, Editura Mirton, 2011.

RACHIERU, Adrian Dinu. **„Ocheanul” Ioanei şi ideea Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 nov.-dec., nr. 11-12 (261-262), p. 23-26.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu”. Bucureşti, Editura Art, 2012.

RĂDAC, Iulia. **Înapoi la text: lecţia de recitire @ Ioana Bot**. În: *Echinox*, November 13, 2012.
(URL: http://revistaechinox.ro/2012/11/inapoi-la-text-lectia-de-recitire-ioana-bot/) (accesat: 15.03.2013)

ROMILA, Adrian G. **Despre Eminescu şi Caietul vienez**. În: *Luceafărul de dimineaţă*, 2012 dec., nr. 12 (1030), p. 4.
Cristian Livescu, „Eminescu şi enigmele Caietului vienez: strategiile textuale ale debutului literar”, Piatra Neamţ, Crigarux, 2011.

ROMILA, Adrian. **Eminescu, din nou**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 sept., nr. 9 (201), p. 94-95.
Ioana Bot, „Eminescu explicat fratelui meu”. Bucureşti, Editura Art, 2012.

SANDU, Dan. **Mari personalităţi ale culturii româneşti. Numele poetului!** În: *Plumb*, An. 8, 2012 iun., nr. 63, p. 1, 3.
Despre poezia „Doina” de Mihai Eminescu.

SASU, Aurel. **Manipularea ideii de Eminescu**. În: *Tribuna*, An. 11, 2012 iun. 16-30, nr. 235, p. 15-16.

SELEJAN, Ioan; CORNEA, Luminiţa. **„Poezia «Rugăciune» este una dintre cele mai alese flori pe care şi le-a sădit Eminescu în grădina operei sale literare”**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 ian., nr. 1 (37), p. 53-54.
Interviu realizat de Luminiţa Cornea cu Î.P.S. Ioan Selejan, Arhiepiscop al Episcopiei Covasnei şi Harghitei.

SIMION, Eugen, **Catedrala Eminescu**. În: *Contemporanul – ideea europeană*, An. 23, 2012 sept., nr. 9, p. 24.

SIMION, Eugen. **Un model cioranian: apologia negativă din „Rugăciunea unui dac”. Cazul Eminescu** (I). În: *Caiete critice*, 2012, nr. 1 (291), p. 3-6.

SIMION, Eugen. **Un model cioranian: apologia negativă din „Rugăciunea unui dac”. Cazul Eminescu** (II). În: *Caiete critice*, 2012, nr. 2 (292), p. 3-6.

SLAVICI, Ioan. **Eminescu şi limba românească.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 martie, nr. 123, p. 7808.

SPÂNU, Diana. **Dimensiunile ironiei – angelic şi demonic.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 7-8-9 (219-220-221), p. 117-120.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_7-8-9_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi monarhia constituţională**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 1-7.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi România de Est**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 iul., nr. 7 (199), p. 1-8.

SPIRIDON, Vasile. **Autoritatea literei de dicţionar.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 1-2-3 (213-214-215), p. 128-129.

Viorica S. Constantinescu, „Dicţionar de cultură poetică. Eminescu", Iaşi, Editura Universitas, 2010.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_1-2-3_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

STAMATIN, Horaţiu. **Eminescu din perspectivă psihocromatică**. În: Niobe: 12 eseuri afective. Iaşi: Pim, 2012, p. 7-14.

STAMATIN, Horaţiu. **Oximoronul în poezia lui Eminescu**. În: *Niobe: 12 eseuri afective*. Iaşi: Pim, 2012, p. 15-21.

STAMATIN, Horaţiu. **O traducere a lui Eminescu din Mark Twain.** În: *România literară*, An. 44, 2012 aug. 17, nr. 33, p. 22.

STUMBEA, Camelia; PORUMBARU-MELINTE, Irina. **Mihai Eminescu: bibliografie selectivă: 2011.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 317-334.

SUCEVEANU, Radu. **„Asasinarea" lui Eminescu: mult zgomot pentru nimic!** În: *Cronica veche*, An. 2 (47), 2012 martie, nr. 3 (14), p. 8.

SZABO, Lucian-Vasile. **„Deoarece nu eram în stare să scriu corect": cum a influenţat Mihai Eminescu literatura şi studiile lui Ioan Slavici**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 febr., nr. 2 (194), p. 109-113.

ŞENILĂ-VASILIU, Mariana. **Eminescu şi artele plastice**. În: *Argeş*, An. 12 (47), 2012 mai, nr. 5 (359).
(URL: http://centrul-cultural pitesti.ro/index.php?option=com_content&view =article&id=5031%3Aarte&catid=438%3Arevista-arges-mai-2012&Itemid= 112) (accesat: 15.03.2013).

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Cu gândul la Eminescu.** În: *România literară*, An. 44, 2012 ian. 6, nr. 1, p. 5.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Trei versuri de Eminescu: „Afară-i toamnă, frunză-mprăştiată"; „Cobori în jos, luceafăr blând"; „Alunecând pe-o rază"**. În: *România literară*, An. 44, 2012 febr. 3, nr. 5, p. 5.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Un actant iubea o actantă…** În: *România literară*, An. 44, 2012 iun. 22, nr. 25, p. 5.
Despre poezia „Floare albastră” de Mihai Eminescu.

TUDUCE, Ioana. **Un secol de eminescianism. Receptarea operei eminesciene în secolul al XX-lea**. Oradea: Editura Universităţii din Oradea, 2012, 338 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Ioan Derşidan.

ŢENE, Al. Florin. **Spiritul naţional în publicistica şi proza eminesciană.** În: *Oglinda literară*, An. 11, 2012 iul., nr. 127, p. 8199.

ŢICALO, Ioan. **M. Eminescu şi Th. Codreanu**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 iul.-aug., nr. 7-8 (257-258), p. 75-76.
Theodor Codreanu, „Eminescu în captivitatea «nebuniei»”. Chişinău, Universul, 2011.

ULUBEANU, Emanuel. **Imaginarul basmelor eminesciene în formă populară.** În: *Studii eminescologice*: vol. 14. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca: Clusium, 2012, p. 197-214.

VARGA, Dragoş. **Privind înapoi modernitatea lui Eminescu**. În: *Transilvania*, 2012, nr. 2, p. 44-45.

VASILE, Geo. **Eminescu în viziunea românistei Rosa del Conte.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 4-5-6 (216-217-218), p. 115.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_4-5-6_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

VASILE, Geo. **Visul romantic sau abolirea timpului şi spaţiului.** În: *Hyperion*, An. 30, 2012, nr. 1-2-3 (213-214-215), p. 130.
(URL: http://stiri.botosani.ro/img/uploads/Hyperion_1-2-3_2012.pdf) (accesat: 15.03.2013)

VELEA, Dumitru. **Eminescu despre Cuza – „Da, drepturi naţiunii întregi”**. În: *Vatra veche*, An. 4, 2012 febr., nr. 2 (38), p. 6-8.

VIERU, Mihai. **O nouă lectură a clasicilor junimişti**. În: *Familia*, An. 48, 2012 iunie, nr. 6 (559), p. 37-42.
Ioan Derşidan, „Catilinari şi temperatori. Eminescu şi Caragiale”. Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010.

VINTILĂ, Alexandru Ovidiu. **Eminescu la Cernăuţi, o experienţă formatoare**. În: *Bucovina literară*, An. 23, 2012 mai-iun., nr. 5-6 (255-256), p. 61-62.

VOINESCU, Radu. **Eminescu actualizat**. În: *Cafeneaua literară*, An. 10, 2012 aug., nr. 8 (115), p. 34-35.
Radu Vancu, „Eminescu. Trei eseuri”. Sibiu, Editura InfoArt Media; Cluj-Napoca, Editura Argonaut, 2011.

VOINESCU, Radu. **Reevaluarea lui Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 97-99.
Felix Nicolau, „Codul lui Eminescu”. Bucureşti, Editura Victor, 2010

ZELETIN, C.D. **Reflecţii eminesciene**. În: *Ateneu*, An. 49, 2012 nov.-dec., nr. 11-12 (519-520), p. 10.

ZUGUN, Petru. **M. Eminescu – „Poetul naţional”, nu scriitor xenofob, antisemit şi rasist. Argumentare lingvistică şi stilistică**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2012 ian., nr. 1 (193), p. 102-109.

ZUGUN, Petru. **1867-1869, perioada monarhistă a poetului M. Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 146, 2012 iun., nr. 6 (198), p. 121-126.

Tipărit la
«CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2013